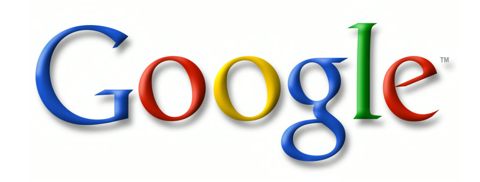






ŒUVRES
COMPLÈTES
DE DIDEROT.
TOME X.

Cet Ouvrage se trouve aussi à Paris

CHEZ PARMANTIER, LIBRAIRE, RUE DAUPHINE, N°. 14.

PARIS, IMPRIMERIE DE A. BELIN,

Rue des Mathurins Saint-Jacques, n°. 14.

ŒUVRES

DE

DENIS DIDEROT.

SALONS.

TOME III.



A PARIS,

CHEZ J. L. J. BRIÈRE, LIBRAIRE,

RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, N°. 68.

M DCCC XXI.

SALON DE 1767.



SALON DE 1767.

A MON AMI M. GRIMM.

ÉTAT ACTUEL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Voyons maintenant quel est l'état actuel de notre École, et revenons un peu sur les peintres qui composent notre académie.

Remarquez d'abord, mon ami, qu'il y a quelques savants, quelques érudits, et même quelques poètes dans nos provinces; aucun peintre, aucun sculpteur. Ils sont tous dans la grande ville, le seul endroit du royaume où ils naissent et où ils soient employés.

Michel Van-Loo, directeur de l'École. Il a du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité. Il est excellent pour les grands tableaux de famille. Il fait les étoffes à merveille; et il y a de bons portraits de lui.

Hallé. Pauvre homme.

Vien. Sans contredit le premier peintre de l'École, pour le technique, s'entend. Pour l'idéal et la poésie, c'est autre chose. Il dessine, il colorie,

il est sage, trop sage peut-être; mais il règne dans toutes ses compositions, un faire, une harmonie qui vous enchantent. *Sapit antiquum.* Il est, et pour les tableaux de chevalet, et pour la grande machine.

La Grénée. Peintre froid, mais excellent dans les petits sujets. C'est comme le Guide. Ses petites compositions se paieront quelque jour au poids de l'or. Il dessine, il a de la couleur. Mais plus sa toile s'étend, plus son talent diminue.

Belle. Belle n'est rien.

Bachelier. Fut autrefois bon peintre de fleurs et d'animaux. Depuis qu'il s'est fait maître d'école, il n'est rien. Il y a, dans nos maisons royales, des tableaux d'animaux de cet artiste, peints avec beaucoup de vigueur.

Chardin. Le plus grand magicien que nous ayons eu. Ses anciens petits tableaux sont déjà recherchés, comme s'il n'était plus. Excellent peintre de genre; mais il s'en va.

Vernet. Homme excellent dans toutes les parties de la peinture; grand peintre de marine et de paysage.

Millet. Nul.

Lundberg. Nul.

Le Bel. Nul.

Vénevault. Nul.

Perronneau. Fut quelque chose autrefois dans le pastel.

La Tour. Excellent peintre en pastel. Grand magicien.

Roslin. Assez bon portraitiste ; mais il ne faut pas qu'il sorte de là.

Valade. Rien.

Madame Vien. A nommer à la place de mademoiselle Basse-Porte au Jardin du Roi. Elle a de la couleur et de la vérité. Il y a de bonnes choses d'elle en fleurs et en animaux.

Machy. Bon peintre de bâtiments et de ruines modernes.

Drouais. C'est Drouais avec son élégance et sa craie.

Julliart. Rien.

Voiriot. Comme Julliart.

Doyen. Le second dans la grande machine ; mais je crains bien qu'il ne soit jamais le premier.

Casanove. Bon, très-bon pour le paysage et les batailles.

Baudouin. Notre ami Baudouin, peu de chose.

Roland de La Porte. Pas sans mérite. Il y a quelques tableaux de fruits et d'animaux, qu'on n'est pas en droit de dédaigner.

Bellengé. Comme Roland.

Amand. Je n'en ai jamais rien vu qui vaille.

Le Prince. Fait beaucoup. Bien, c'est autre chose. Certes, il n'est pas sans talent ; mais il faut attendre.

Guérin. Rien.

Robert. Excellent peintre de ruines antiques. Grand artiste.

Madame Therbouche. Excellente, si elle avait en talent la dixième partie de ce qu'elle a en vanité. On ne saurait lui refuser de la couleur et de la chaleur. Tout contre le bien qu'elle aurait atteint, si elle eût été jeune et docile. Son talent n'est pas ordinaire pour une femme, et pour une femme qui s'est faite toute seule.

Parrocel. Rien; moins que rien.

Brenet. Annulé par l'indigence.

Loutherbourg. Grand, très-grand artiste, presque en tout genre. Il a fait un chemin immense, et l'on ne sait jusqu'où il peut aller.

Boucher. J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom; et il eût été le premier de tous, s'il eût voulu.

Deshays. Mauvais.

L'Épicié. Pauvre artiste.

Fragonard. Il a fait un très-beau tableau. En fera-t-il un second? Je n'en sais rien.

Monnet. Rien.

Taraval. Bon peintre, et dont le talent est à peu près ce qu'il sera. Il n'y aurait pas de mal qu'il fît quelques pas de plus.

Restout. Il faut attendre. Peut-être quelque chose; peut-être rien.

Jollain. Bien décidément rien.

Du Rameau. J'ai la plus haute opinion de celui-là; il peut me tromper.

Ollivier. A en juger par quelques petits morceaux que j'ai vus, il n'est pas sans talent.

Renou. Serviteur à M. Renou.

Caresme. Je me rappelle de mauvais tableaux et de bons dessins de celui-ci.

Beaufort. Je ne le connais pas. Mauvais signe.

Comptez bien, mon ami; et vous trouverez encore une vingtaine d'hommes à talent. Je ne dis pas à grands talents; c'est plus qu'il n'y en a dans tout le reste de l'Europe.

Greuze. Et Greuze donc qui est certainement supérieur dans son genre; qui dessine, qui imagine, qui colorie, qui a le faire et l'idée.

Avec tout cela, je crois que l'École a beaucoup déchu et qu'elle décheoira davantage. Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux. Le luxe et les mauvaises mœurs, qui distribuent les palais en petits réduits, anéantiront les beaux-arts. A l'exception de Vernet, qui a des ouvrages commandés pour plus de cent ans, le reste des grands artistes chôme.

Nota bene. Que dans la liste précédente, quand je dis qu'un artiste est excellent, c'est relativement à ses contemporains, à une ou deux exceptions près, qui ne valent pas la peine d'être désignées; et que quand je dis qu'il est mauvais, c'est relativement au titre d'académicien dont il est décoré;

dans le vrai, il n'y en a aucun qui n'ait quelque talent, et en comparaison de qui un homme du monde qui peint par amusement ou par goût, un peintre du pont Notre-Dame, même un académicien de Saint-Luc, ne soit un barbouilleur.

Ce Parrocel que j'ai tant maltraité; ce Brenet sur lequel j'ai un peu exercé ma gaîté, obtiendraient peut-être de vous et de moi quelque éloge, si l'un, né chaud, bouillant, se chargeait d'une décoration ou de quelques-uns de ces ouvrages éphémères qui demandent beaucoup d'imagination et peu de faire; et l'autre, d'un sujet historique, si les besoins domestiques ne le pressaient point, et s'il n'entendait pas sans cesse à ses oreilles le cri de la misère, qui lui demande du pain, des jupons, un bonnet, des souliers.

Nous en sommes restés à Du Rameau, qui certes n'est pas un artiste sans talent et sans espérance. Il pourra nous consoler un jour de la perte d'un grand peintre, à moins que l'ennui du malaise et l'amour du gain ne le prennent.

> *An hæc animos ærugo, et cura peculi*
> *Cum semel imbuerit, speramus carmina fingi*
> *Posse* [1]?

L'amour du gain hâte le pinceau, et compte les

[1] Croyez-vous qu'il soit possible d'être un poète, lorsque cette crasse de l'or, cette rouille de l'argent, s'est incrustée dans une ame*? — * HORAT. *de Art. Poet.* vers. 330 *et seq.* ÉDIT.

heures ; l'amour de la gloire arrête la main, et fait oublier les semaines.

DU RAMEAU.

TABLEAUX. — 155. LE TRIOMPHE DE LA JUSTICE.

Tableau de dix pieds huit pouces de haut, sur quatorze de large. Il est destiné pour la chambre criminelle de Rouen.

On voit la Justice à droite, sur le fond. La lumière d'une Gloire l'environne : elle a autour d'elle, plus sur le fond, la Prudence, la Concorde, la Force, la Charité, la Vigilance; elle tient ses balances d'une main, une couronne de l'autre, et s'avance assise sur un char traîné par des licornes fougueuses qui s'élancent vers la gauche. Le char roule, et écrase des monstres symboliques du méchant, du perturbateur de la societé; la Fraude, qu'on reconnaît à son masque, et à qui l'étendard de la révolte est tombé des mains, s'est saisie d'une des rênes du char. L'Envie et la Cruauté sont désignées par le serpent et le loup; l'Envie est renversée la tête en bas et les pieds en l'air, et son serpent l'enveloppe dans ses circonvolutions. Elle est sur le devant, à gauche, aux pieds des licornes. Tout-à-fait du même côté, ses yeux hagards tournés sur la Justice, son loup au-dessous d'elle; un poignard à la main, la Cruauté est étendue sur des nuages qui la dérobent en partie.

Toutes ces figures occupent la partie inférieure du tableau, et sont jetées de droite et de gauche, sur le devant, avec beaucoup de mouvement et de chaleur. Proche du char de la Justice, en devant, l'Innocence toute nue, les bras tendus et les regards tournés sur la Justice, la suit portée sur des nuages : elle a son mouton derrière elle.

L'effet général de ce tableau blesse les yeux. C'est un exemple de l'art de papilloter en grand. Les lumières y sont distribuées sans sagesse et sans harmonie. Ce sont ici et là comme des éclairs qui blessent. Cependant cette composition n'est pas d'un enfant; il y a de la couleur, de la verve, même de la fougue. La Justice est raide; elle tient ses balances d'une manière apprêtée : on dirait qu'elle les montre. La position de ses bras est comme d'une danseuse de corde qui va faire le tour du cerceau; idée ridicule fortifiée par ce cercle verdâtre qu'elle tient de la main gauche, et dont l'artiste a voulu faire une couronne. L'Innocence, avec son long paquet de filasse jaune qui descend de sa tête en guise de cheveux, est maigre, pâle, sèche, fade, d'une expression de tête grimacière, pleureuse et désagréable. Qu'a-t-elle à redouter à côté de la Justice? Tout ce cortége d'êtres symboliques est trop monotone de lumière et de couleur, et ne chasse point la Justice en devant. Oh! la dégoûtante bête que ce mouton! Cette Envie, enveloppée de serpents et tombant la

tête en bas et les pieds en l'air, est belle, hardie et bien dessinée. Les deux figures précédentes ne pèchent pas non plus par le dessin. La Cruauté, qu'on voit à gauche par le dos, est très-chaude de couleur. La scène entière est ordonnée d'enthousiasme. Tout y est bien d'action et de position; rien n'y manque que l'intelligence et le pinceau de Rubens, la magie de l'art, la distinction des plans, de la profondeur. Les licornes s'élancent bien; mais ce qui me déplaît surtout, c'est ce mélange d'hommes, de femmes, de dieux, de déesses, d'animaux, de loup, de mouton, de serpents, de licornes. Premièrement, parce qu'en général cela est froid et de peu d'intérêt. Secondement, parce que cela est toujours obscur et souvent inintelligible. Troisièmement, la ressource d'une tête pauvre et stérile; on fait de l'allégorie tant qu'on veut: rien n'est si facile à imaginer. Quatrièmement, parce qu'on ne sait que louer ou reprendre dans des êtres, dont il n'y a aucun modèle rigoureux subsistant en nature. Quoi donc! est-ce que ce sujet de l'Innocence implorant le secours de la Justice, n'était pas assez beau, assez simple, pour fournir à une scène intéressante et pathétique? Je donnerais tout ce fatras pour le seul incident du tableau d'un peintre ancien, où l'on voyait la Calomnie, les yeux hagards, s'avançant, une torche ardente à la main, et traînant par les cheveux l'Innocence sous la figure

montrer l'extravagante barbarie de la question! J'avoue toutefois que s'il fut jamais permis à la peinture d'employer l'allégorie, c'est dans un triomphe de la Justice, personnage allégorique; à moins qu'on ne poussât la sévérité jusqu'à proscrire ces sortes de sujets, sévérité qui achèverait de restreindre les bornes de l'art, qui ne sont déjà que trop étroites; de nous priver d'une infinité de belles compositions à faire; et d'écarter nos yeux d'une multitude d'autres qui sont sorties de la main des plus grands maîtres; mais je prétends que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si frappantes, si sublimes, que sans cette ressource, avec Pallas, Minerve, les Grâces, l'Amour, la Discorde, les Furies, tournées et retournées en cent façons diverses, on est froid, obscur, plat et commun. Et que m'importe que vous sachiez faire de la chair, du satin, du velours, comme Roslin? ordonner, dessiner, éclairer une scène, produire un effet pittoresque, comme Vien? Quand je vous aurai accordé ce mérite, tout sera dit: mais n'ai-je à louer que ces qualités dans Le Sueur, le Poussin, Raphaël et le Dominiquin?

Il en est de la peinture, ainsi que de la musique; vous possédez les règles de la composition; vous connaissez tous les accords et leurs renversements; les modulations s'enchaînent à votre gré

sous vos doigts; vous avez l'art de lier, de rapprocher les cordes les plus disparates; vous produisez, quand il vous plaît, les effets d'harmonie les plus rares et les plus piquants. C'est beaucoup. Mais ces chants terribles ou voluptueux, qui, au moment même qu'ils étonnent ou charment mon oreille, portent au fond de mon cœur l'amour ou la terreur, dissolvent mes sens, ou secouent mes entrailles; les savez-vous trouver? Qu'est-ce que le plus beau faire sans idée? le mérite d'un peintre. Qu'est-ce qu'une belle idée, sans le faire? le mérite d'un poète. Ayez d'abord la pensée; et vous aurez du style après.

LE MARTYRE DE SAINT-CYR ET DE SAINTE-JULITTE.

Tableau de dix pieds cinq pouces de haut, sur cinq de large.

Au centre de la toile, au-dessus d'une estrade, d'où l'on peut descendre par quelques degrés, vers le côté gauche de la toile, Sainte-Julitte debout, entre les mains des bourreaux, dont un, plus sur le fond et la gauche, lui tient les mains serrées de liens; un second, placé derrière la Sainte, lui bat les épaules d'un faisceau de cordes; un troisième, à ses pieds, se penche vers les degrés, pour ramasser d'autres fouets, parmi des instruments de supplice. A gauche, sur les degrés, le cadavre de Saint-Cyr, les pieds vers le fond, la tête sur le devant. A gauche sur une

espèce de tribune, le préteur ou juge, assis, le coude appuyé sur la balustrade, et la tête posée sur sa main. Derrière le préteur, des soldats de sa garde.

C'est comme au précédent; de la vigueur, du dessin; mais exemple de la mauvaise entente des lumières, défaut qui choque moins ici, parce que le morceau est moins fini. Les trois bourreaux sont bien caractérisés, bien dessinés; le premier est même très-hardi. Le préteur est mauvais, ignoble; il a l'air d'un quatrième bourreau. Le Saint-Cyr est un morceau de glaise verdâtre. La Sainte Julitte est belle, bien dessinée, bien disposée, intéressante, physionomie douce, tranquille, résignée, beau caractère de tête, belles mains tremblantes, figure qui a du pathétique et de la grace; mais point de couleur. Le tout est une belle ébauche, une belle préparation.

SAINT-FRANÇOIS DE SALES AGONISANT, AU MOMENT OÙ IL REÇOIT L'EXTRÊME-ONCTION.

Tableau de dix pieds cinq pouces de haût, sur cinq pieds de large, pour l'Église de Saint-Cyr.

Tableau d'une belle et hardie composition; modèle à proposer à ceux qui ont des espaces ingrats, beaucoup de hauteur sur peu de largeur (1).

(1) *Voyez* tome IX, page 114, le reproche fait à ce sujet à La Grénée pour son tableau de *la Tête de Pompée*. ÉDITR.

On voit le Saint sur son lit; on le voit de face, le chevet au fond de la toile, présentant la plante des pieds au spectateur, et par conséquent tout en raccourci. Mais la figure entière est si naturelle, si vraie, le raccourci si juste, si bien pris, qu'entre un grand nombre de personnes qui m'ont loué ce tableau, je n'en ai pas trouvé une seule qui se soit aperçue de cette position, qui montre, sur une surface plane, le Saint dans toute sa longueur, toutes les parties de son corps également bien développées, la tête et l'expression du visage dans toute sa beauté. La partie supérieure de la figure est dans la demi-teinte. Le reste est éclairé. A droite du lit, sur une petite estrade de bois, la crosse, la tiare et l'étole. A gauche, deux prêtres, qui administrent l'extrême-onction. Celui qui est sur le devant, touche de l'huile sainte les pieds du Saint, moribond, qui sont découverts. Il est de la plus grande vérité de caractère. C'est un personnage réel. Il est grand, sans être exagéré. Il est beau, quoiqu'il ait le nez gros et les joues creuses et décharnées, parce qu'il a le caractère de son état, et l'expression de son ministère. On croit avoir vu cent prêtres qui ressemblaient à celui-là. C'est une des plus fortes preuves de la sottise des règles de convention, et du moyen d'intéresser, en se renfermant presque dans les bornes rigoureuses de la nature subsistante, choisie avec un peu de ju-

gement. J'en dis autant de l'autre prêtre, qui est au-dessus de celui-ci, plus sur le fond, et qui récite la prière, le rituel à la main, tandis que son confrère administre. Il y a derrière ces deux principales figures, dont la position, les vêtements, les draperies, les plis sont si justes, qu'on ne songe pas à les vouloir autrement, un porte-dais, et quelques autres ecclésiastiques assistants, avec des cierges, des flambeaux et la croix. C'est la chose même. C'est la scène réelle du moment. Le Saint a la tête relevée sur son chevet, et les mains jointes sur sa poitrine. Cette tête est de toute beauté. Le Saint bien senti dans son lit, et les couvertures annoncent parfaitement le nu.

A cette composition, si vraie dans toutes ses parties, il n'a manqué, pour être la plus belle qu'il y eût au Salon, que d'être peinte; car elle ne l'est pas. C'est partout un même ton de couleur; un gris blanc à profusion; blanc dans les habits sacerdotaux; blanc dans les surplis et les aubes; blanc sale et fade dans les carnations; blanc dans les draps et la couverture; blanc de Tripoli, ou pierre à plâtre sur l'estrade; blanc soupe de lait au bois de lit, l'estrade ou le parquet; blanc à la mitre. C'est une magnifique ébauche, une sublime préparation. Il fallait encore éviter la ressemblance trop forte des deux prêtres administrants, à moins que ce ne soient les deux frères, car ils ont cet air de famille qui cho-

que, surtout dans une composition où il y a si peu de figures, lorsqu'elle n'est pas historique. Il fallait supprimer ce petit dais, qui a l'air d'un parasol chinois. Il fallait rendre la demi-teinte, où l'on a tenu la tête du Saint, peut-être un peu moins forte, parce qu'elle voile son expression.

Regardez bien ce tableau, M. de La Grénée; et lorsque je vous disais : Donnez de la profondeur à votre scène; réservez-vous, sur le devant, un grand espace de rivage; que ce soit sur cet espace que l'*on présente à César la tête de Pompée*; qu'on voie d'un côté, un genou fléchi, l'esclave qui porte la tête; un peu plus sur le fond, et vers la droite, Théodote, ses compagnons, sa fuite; autour, et par derrière, les vases, les étoffes, et les autres présents; à droite le César, entouré de ses principaux officiers; que le fond soit occupé par les deux barques et d'autres bâtiments, les uns arrivant d'Égypte, les autres de la suite de César; que ces barques forment une espèce d'amphithéâtre couvert des spectateurs de la scène; que les attitudes, les expressions, les actions de ces spectateurs soient variées en tant de manières qu'il vous plaira; que sur le bord de la barque la plus à gauche, il y ait, par exemple, une femme assise, les pieds pendants vers la mer, vue par le dos, la tête tournée, et allaitant son enfant; car tout cela se peut, puisque j'imagine

votre toile devant moi, et que sur cette toile j'y vois la scène peinte comme je vous la décris ; et convenez que, lorsque je vous l'ordonnais ainsi, vous aviez tort de m'objecter les limites de votre espace. Rien ne vous empêchait de jeter d'une de ces barques à terre une planche qui eût marqué la descente. Vous auriez eu des groupes, des masses, du mouvement, de la variété, du silence, de l'intérêt, une vaste scène ; votre composition n'aurait pas été décousue, maigre, petite et froide. Sans compter que ces barques, mises en perspective sur le fond, et ces spectateurs élevés en amphithéâtre sur ces barques, auraient ôté à votre toile une portion de cet espace en hauteur qui reste vide, espace vide et nu, qui achève par comparaison à réduire vos figures à des marmousets. Et croyez-vous que la scène d'un agonisant, à qui l'on donne l'extrême-onction, fût plus facile à arranger que la vôtre? Si Du Rameau n'avait pas eu la hardiesse de placer la tête de son Saint au fond de sa composition, et ses pieds au bord de sa toile, il serait tombé dans le même défaut que vous. Mais, mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Et quand vous voyez ce *Triomphe de la Justice* colorié avec tant de furie, croyez-vous que ce *Saint François de Sales*, ce *Saint-Cyr*, ces deux esquisses froides, monotones et grises, soient du même artiste? Où avait-il ses yeux ce jour-là?

UNE SAINTE FAMILLE.

Tableau d'un pied onze pouces de haut, sur deux pieds deux pouces de large.

Composition libre, facile, vigoureuse et dans la manière heurtée. A droite, presque de profil, la Vierge assise sur une chaise, un oreiller de coutil sur ses genoux, et sur cet oreiller, vu par le dos, l'enfant Jésus emmailloté, qu'elle embrasse de son bras gauche, et à qui elle présente de la main droite de la soupe avec une cuiller. Il y a devant elle une table ronde couverte d'une nappe, et sur cette table une assiette ou écuelle. Au côté opposé de la table, Joseph debout, le corps penché, tenant une grande soupière par les anses, la pose sur le milieu de la table. On voit derrière lui, sur le fond, la cheminée, l'âtre avec la lueur des charbons ardents. Sur la corniche de la cheminée, des pots, des tasses et autres vaisseaux de terre. Au bout de la table, à gauche sur le devant, une bouteille avec deux pains ronds; au mur de la droite, en haut, une espèce de garde-manger cintré où sont un panier, des légumes, des ustensiles domestiques. Cette chaumière est éclairée par une lampe suspendue au-dessus de la table.

D'abord je voudrais bien que l'artiste me dît pourquoi cette lampe, suspendue au fond de son tableau, éclaire fortement le devant et laisse le

fond obscur. Cet effet de lumière est piquant. D'accord; mais est-il vrai? Il est certain que ce corps lumineux est plus près du fond que du devant. Il est certain encore que je suis plus près du devant que du fond. Le fond perdrait-il plus par la distance où j'en suis, qu'il ne gagnerait par le voisinage du corps lumineux? La lumière forte ne devrait-elle pas être sur le fond et sur le devant, plus forte sur le fond que sur le devant, et les côtés de la demi-teinte? N'est-ce pas la loi des lumières divergentes? Est-ce bien encore là la teinte vraie des lumières artificielles? Je ne prononce pas; je m'enquiers. Dans un quart-d'heure, ce serait une expérience faite, et je saurais à quoi m'en tenir. En attendant, je me rappelle très-bien d'avoir vu de l'obscurité où j'étais, des lieux éclairés par une lumière soit naturelle, soit artificielle éloignée; et je me rappelle tout aussi bien, que les objets voisins de la lumière étaient plus distincts pour moi, que ceux qui me touchaient presque. Quoi qu'il en soit, le lieu du corps lumineux étant donné, il faut que l'art obéisse. Il n'en peut circonscrire, altérer ou changer la nature, la direction, les reflets, la dégradation ou l'éclat. Il ne faut pas traiter la lumière dont les rayons sont parallèles, comme la lumière dont les rayons sont divergents. Il faut savoir qu'à quatre pieds, ceux-ci, seize fois plus rares, ou répandus sur un espace seize

fois plus grand, doivent éclairer seize fois moins. La Vierge est de très-beau caractère. L'impression générale de ce morceau est forte, et arrête surtout le connaisseur. Le Joseph est de tête, d'action, de mouvement, de vêtement, un bon vieux charpentier tout juste, sans presque d'autre exagération qu'un bon choix de nature; cependant on ne peut l'accuser d'être ignoble, mesquin ou petit. Les mœurs simples et utiles, le caractère de la vertu, de l'honnêteté, du bon sens, relèvent tout. Ce sont nos appartements, avec nos glaces, nos buffets, nos magots précieux, qui sont vils, petits, bas et sans vrai goût. J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière, que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves; la chaumière, des hommes simples, justes, occupés et libres. Il y a sur le devant, à gauche, dans la demi-teinte, un vieux fauteuil à bras, faiblement peint, touché sans humeur. Sur ce fauteuil, un chat qui n'est un chat ni de près ni de loin. C'est une masse informe grisâtre, où l'on ne discerne ni pieds, ni tête, ni queue, ni oreilles. Si le genre facile et heurté comporte des négligences, des incorrections, il ne comporte ni léché, ni faiblesse. Il est de verve et de fougue. La vigueur de certaines parties fait sortir d'une manière insupportable le faible des autres;

il les vaut mieux non faites que faibles. Le léché et le heurté sont deux opposés qui se repoussent. De près, on ne sait ce qu'on voit ; tout semble gâché. De loin, tout a son effet, et paraît fini. Il faut être un graveur de la première force, pour graver d'après le genre heurté. Comme presque tout y est indécis de près, le graveur ne sait où prendre son trait. Au reste, ce tableau est très-bon ; il a été fait à Rome, et il y paraît. Si l'on chassait ce morceau du Salon, il en faudrait exclure bien d'autres. Ce Du Rameau est un homme. Voyez son *Saint François de Sales* ; voyez *la Salpêtrerie* ; et vous direz avec moi : Oui, c'est un homme. Ce qui doit inquiéter sur son compte, c'est qu'il a beaucoup encore à acquérir, et qu'il est d'expérience que nos artistes, transportés d'Italie ici, perdent d'année en année. Mon avis serait donc qu'on renvoyât Du Rameau à Rome, jusqu'à ce que son style fût tellement arrêté, qu'il pût s'éloigner des grands modèles sans conséquence. Nos élèves restent trois ans à la pension de Paris. C'est assez. De là pension, ils passent à l'école de Rome, où on ne les garde que quatre ans. C'est trop peu. Il faudrait les entretenir là d'ouvrages qu'on leur paierait, et sur le prix desquels on retiendrait de quoi les garder et les entretenir trois ou quatre années de plus, sans que ce long séjour empêchât le même nombre d'élèves d'aller d'ici en Italie. Je trouve aussi l'objet de

ces sortes d'institutions trop limité, un petit esprit de bienfaisance étroite dans les fondateurs. Il serait mieux qu'il n'y eût aucune distinction d'étrangers et de regnicoles, et qu'un Anglais pût venir à Paris étudier devant notre modèle, disputer la médaille, la gagner, entrer à la pension, et passer à notre École française de Rome.

LE PORTRAIT DE BRIDAN, SCULPTEUR DU ROI.

Je ne me le remets pas; mais on dit qu'il est très-beau, bien dessiné, bien ressenti, fait d'humeur, d'une bonne couleur, d'un style large et mâle. On sent qu'il n'est pas d'un portraitiste. Il n'est pas léché, propre et neuf comme ceux de ces messieurs; mais il y a plus de verve; il est plus ragoûtant, plus pittoresque, mieux torché. A l'égard de la ressemblance, on l'assure parfaite.

DEUX TÊTES D'ENFANTS.

Même éloge. Toutes deux très-belles, et peintes dans le goût de Rubens; bonne couleur, bien dessinées, et d'une belle manière.

UN PETIT JOUEUR DE BASSON.

Je l'ai vu. Cela n'est absolument que poché; mais charmant, expressif et plein de vie. Cependant couvrez l'instrument, et vous jugerez que c'est un fumeur. C'est un défaut.

LA DORMEUSE QUI TIENT SON CHAT.

Médiocre. Tête de femme sans grace. Petit chat faiblement touché. Cette femme dort bien, pourtant. Mais où est l'intérêt d'une pareille composition? Si la femme était belle, je m'amuserais à la considérer dans son sommeil. Qu'elle le soit donc! Qu'une exécution merveilleuse rachète la pauvreté du sujet. Pour peu que le faire pèche, le morceau est maussade.

UNE TÊTE DE VIEILLARD.

Ce vieillard est embéguiné d'une culotte. Je n'en fais nul cas; cela est gâcheux, vaporeux, vermoulu comme une pierre qui se détruit. Pour mieux m'entendre, il faudrait que j'eusse là un *Portrait de Louis*, peint par Chardin. On dirait d'un amas de petits flocons de laine teinte, et artistement appliqués les uns à côté des autres, sans lien; en sorte que, quand le portrait est debout, on est surpris que l'amas reste, que les molécules coloriées ne se détachent pas, et que la toile ne reste pas nue. La couleur est vigoureuse, les passages bien variés, bien vrais; mais il n'y a nulle solidité; ce sont des têtes à fondre au soleil comme de la neige. Je serais effrayé si je voyais à un homme de pareilles joues. Je n'aime pas qu'on fasse épais, mat, compacte, comme quelquefois La Grenée; mais je veux que

des chairs tiennent, et qu'on ne fasse pas rare, mou, cotonneux, neigeux comme cela.

Voilà-t-il pas que je me rappelle ce portrait de Bridan; il y a une extrême vérité, et des détails qui ne permettent pas de douter de la ressemblance; mais j'oserai demander si c'est là de la chair; et pour vous montrer combien je suis de bonne foi, c'est que, si l'on me soutient qu'il y a de la finesse dans la tête de *la Donneuse*, et que *la tête du Vieillard* est d'un beau faire, d'un bon caractère, barbe légère et mieux coloriée qu'il ne lui appartient, je ne disputerai pas.

DESSINS. — UNE SALPÊTRERIE.

Dessin à gouache.

Cette salpêtrerie, avec ses cuves, ses bassins, ses fourneaux et ses fabriques, est une chose excellente; tous ces objets sont vers la gauche. Du même côté, sur le devant, deux ouvriers occupés à verser la lessive d'une chaudière dans une bassine. Sur un massif de pierre, à droite, au-dessus des fourneaux, ouvriers qui conduisent la cuisson. Puis, un assemblage de poutres bien pittoresque occupant le haut du dessin. Le tout éclairé d'une lumière vaporeuse et chaude, dont l'effet est on ne saurait plus piquant.

CHUTE DES ANGES REBELLES.

Diables symétriquement enlacés : c'est le pendant de l'omelette des chérubins de Fragonard. On dirait qu'ils se sont donné le mot pour s'agencer ainsi, et que c'est une chute pour rire ; et puis ces diables sont de mauvais goût, insupportables de figures et de caractère. Ils forment une guirlande ovale, dont l'intérieur est vide. Nulle masse d'ombre ni de lumière. La qualité principale d'un sujet pareil serait un désordre effrayant ; et il n'y en a point. Fausse chaleur. Mauvaise chose.

ESQUISSE D'UNE BATAILLE.

Je n'en dirai pas autant de celui-ci. C'est un beau, un très-beau dessin, plein de véritable grandeur, de chaleur et d'effet. Tout m'en plaît, et cette mêlée de soldats perdus dans la fumée, la poussière, et la demi-teinte, et ces deux cavaliers qui, massant superbement sur le devant, s'élancent à toutes jambes, et foulent aux pieds de leurs chevaux parallèles et les morts et les mourants ; et cette troupe de combattants renfermés dans cette tour roulante, et les animaux qui traînent la tour, et les hommes tués, renversés, écrasés sous les roues, et les chevaux abattus. Mais où est celui qui poussera cela ?

TÊTE D'ENFANT VUE DE PROFIL. — TÊTE D'ENFANT VUE DE FACE.

Je crois que c'est de ces deux têtes-là dont j'ai dit un mot plus haut, parmi les tableaux.

Ce sont deux belles choses. Le premier enfant est sérieux, attentif. Il a les yeux baissés, attachés sur quelque chose. Il vit, il pense; et puis il faut voir comme ses cheveux sont arrangés et torchés. Si cette esquisse m'appartenait, je ne permettrais jamais à l'artiste de l'achever.

Le second est peint avec plus de vigueur et de verve encore. Il est plein de chaleur. Sur le sommet de sa tête, ses cheveux sont partagés en deux tresses relevées de la gauche; le reste est en désordre. J'en aime moins l'expression que du précédent. Il regarde, et puis c'est tout. Mais le faire en est incomparablement plus libre, plus fougueux, plus hardi, plus chaud et plus beau. Plus de sagesse dans l'un, plus d'enthousiasme dans l'autre. Ce sont deux tours de cervelle, deux moments de génie tout-à-fait opposés. Les artistes préféreront le second; et ils auront raison. Moi, j'aime mieux le premier.

AUTRE ESQUISSE.

Je ne sais ce que c'est, à moins que ce ne soit cet homme debout qui fait une vilaine petite gri-

mace hideuse, comme s'il éventait au loin quelque odeur déplaisante.

FIGURE ACADÉMIQUE.

Homme nu à demi-couché sur une espèce de sopha, dont le dossier est relevé. On le voit de face. Sa jambe droite est croisée sur la gauche; et sa main droite posée sur sa jambe. Il est appuyé du coude sur le sopha. Sa main embrasse son menton et soutient sa tête. Cela est savant de détails, contours bien sûrs, dessiné large, à ce que croit l'artiste; c'est plutôt dessiné gros. Grosses formes. Cela me rappelle un fait qu'on lit dans Macrobe, et qui revient très-bien ici. Il rapporte que le pantomime Hylas, dansant, un jour, un cantique dont le refrain était: « Le grand Agamemnon! » rendit la chose par les gestes d'une personne qui mesurait une grande taille, et que le pantomime Pylade, qui était présent au spectacle, lui cria: « Tu le fais haut, et non pas grand. » L'application est facile. Du reste, grande économie de crayon, regards farouches, sourcils froncés, caractère d'indignation très-propre à passer dans une composition historique.

ESQUISSE D'UNE FEMME ASSISE, QUI TIENT SON PETIT ENFANT SUR SES GENOUX.

Ce n'est rien, et c'est beaucoup, comme de toutes les esquisses. Je vous renverrai souvent à la

fille de la rue Fromenteau (1). Cette femme promet un beau caractère de tête. Sa position est naturelle. Elle regarde son gros joufflu d'enfant avec une complaisance vraiment maternelle. L'enfant dort sur les genoux de sa mère, et dort bien. Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau ; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon. Une bonne esquisse peut être la production d'un jeune homme plein de verve et de feu, que rien ne captive, qui s'abandonne à sa fougue. Un bon tableau n'est jamais que l'ouvrage d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la bonne esquisse ; et le génie ne se donne pas. C'est le temps, la patience et le travail qui donnent le beau faire ; et le faire peut s'acquérir. Lorsque nous voyons les esquisses d'un grand maître, nous regrettons la main qui a défailli au milieu d'un si beau projet.

Et M. le chevalier Pierre, que j'avais oublié dans la liste de nos artistes. Vous allez croire, mon ami, que je vous l'avais réservé exprès pour nos menus-plaisirs. Il n'en est rien. A juger Pierre par les premiers tableaux qu'il a faits au retour d'Italie, et par sa galerie de Saint-Cloud, mais surtout par sa coupole de Saint-Roch, c'est un grand peintre. Il dessine bien, mais sèchement ; il ordonne assez bien une com-

(1) Tome IX, page 399. ÉDIT.

position; et certes il ne manque pas de couleur.

OLLIVIER.

168. LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Tableau de sept pieds de haut, sur dix pieds de large.

Ce tableau, placé très-haut, et composé d'un grand nombre de figures, se voyait difficilement. Je demandais à Boucher ce que c'était. Hélas! me dit-il, c'est un massacre. Ce mot aurait suffi pour arrêter ma curiosité; mais il me parut que c'était un exemple rare de la différence du fracas et de l'action, de l'intention du peintre et de son exécution, de la contradiction du mouvement et de l'expression. Cela va devenir plus clair. Si les termes propres me manquent, les choses y suppléeront. Une femme a ses enfants égorgés à ses pieds; et elle est assise, tranquille, dans la position et avec le caractère d'une vierge qui médite sur les événements de la vie. Une autre femme veut arracher les yeux à un soldat. Cachez la tête du soldat, et vous croirez qu'on le caresse. Cachez la tête de la femme, et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celle-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale. Un meurtrier tient suspendu par un pied l'enfant d'une mère; et cette femme

tend son tablier pour le recevoir, précisément comme un chou qu'on lui mettrait dans son giron. Ici, une mère, renversée à terre, sur le sein de laquelle un soldat écrase du pied son enfant, le regarde faire sans s'émouvoir, sans jeter un cri. Là un cheval cabré se précipite sur une autre femme, menace de la fouler elle et ses enfants; et cette femme lui oppose ses mains au poitrail si mollement, que si l'on ne voyait que cette figure, on jurerait qu'elle colle une image sur une muraille. C'est que le reste est ainsi, et qu'il n'en faut rien rabattre. Tumulte aux yeux, repos à l'ame. Rien d'exécuté comme Nature l'inspire; scènes atroces et personnages de sang-froid. Et puis Ollivier a cru qu'il n'y avait qu'à tuer, tuer, tuer des enfants; et il ne s'est pas douté qu'un de ces enfants, qui conserverait la vie par quelque instinct de la tendresse maternelle, me toucherait plus qu'un cent qu'on aurait tués. Ce sont les incidents singuliers et pathétiques qu'entraîne une pareille scène, qu'il faut savoir imaginer. C'est l'art de montrer la fureur, et d'exciter la compassion, qu'il faut avoir. Les enfants ne font ici que les seconds rôles. Ce sont les pères et les mères qui doivent faire les premiers. Tout cela ne vaut pas ce soldat de Le Brun, je crois, qui, d'une main, arrache un enfant à sa mère, en poignarde un autre de l'autre main, et en tient des dents un troisième suspendu par sa chemise. On

voit à droite la façade d'un péristyle, et dans les entre-colonnements une foule de petites figures agitées qu'on ne distingue pas. Le massacre s'exécute sur une place publique, au centre de laquelle, sur un piédestal, une figure qui semble ordonner de la main; et le faire, comme d'une estampe précieusement enluminée. Si ce peintre avait placé son tableau entre celui de Rubens et celui de Le Brun, je crois que nous ne l'aurions pas vu.

UN PORTRAIT. — UNE FEMME SAVANTE.

Tous les deux bien coloriés, quoiqu'un peu roussâtres. Vérités dans les étoffes. Détails bien ressentis. Incorrection de dessin, quoiqu'ensemble. Plus on regarde ces deux petits tableaux, plus on les aime, parce qu'il y a de la simplicité et du naturel. Ils sont peints, ainsi que le suivant, dans la manière de Wouvermans.

UNE FAMILLE ESPAGNOLE.

Les têtes du père et de la mère sont d'ivoire. Ici, les figures pèchent par le dessin, mais ne sont pas ensemble. La nayade, qu'on a placée au bord d'un bassin, est sèche comme de la porcelaine. La couleur locale est charmante partout. Les robes sont de vrai satin. Le vêtement du père fait bien la soie. Le petit enfant, placé devant ses parents, est à ravir; Wouvermans ne l'aurait pas peint plus fin de couleur, ni plus spirituel de touche. Il est bien posé. La lumière dégrade à

merveille sur lui. Cette figure est un effort de l'art. Il y a, à droite, une petite forêt tout-à-fait précieuse. L'air circule entre les arbres; et l'œil voit loin au travers. Il y a, à gauche, un escalier où les enfants jouent. Ces enfants, et le perron, sont à plusieurs toises d'enfoncement, ce qui se fait admirer. Le ciel est bien d'accord avec le tout; il est colorié, vigoureux et fuyant. L'eau qui est à gauche, sur le devant, n'a jamais été mieux imitée par personne, ni le fluide, ni l'herbe qui en sort. La nayade, statue mauvaise d'exécution, fait bien pour l'ordonnance, et se peint avec vérité dans le fond de l'eau.

Le livret annonce d'Ollivier d'autres ouvrages que je n'ai pas vus.

RENOU.

172. JÉSUS-CHRIST A L'AGE DE DOUZE ANS, CONVERSANT AVEC LES DOCTEURS DE LA LOI.

Tableau de neuf pieds de haut, sur six pieds six pouces de large. C'est pour l'église du collége de Louis-le-Grand.

C'est un mauvais tableau, qui sent le bon temps et la bonne école. C'est d'un mauvais artiste, qui en a connu de meilleurs que lui. Il est permis à un grand maître d'oublier quelquefois qu'il y a des couleurs amies. Chardin jettera pêle-mêle des objets rouges, noirs, blancs; mais ces tours de force-là, il faut que M. Renou les lui laisse faire.

Le jeune enfant occupe le centre de la toile. Il est debout. Il a le regard et la main droite tournés vers le ciel. Il a bien l'air d'un petit enthousiaste, à qui ses parents ont tant répété de fois qu'il était charmant, qu'il avait de l'esprit comme un ange, et qu'en vérité, il était le messie, le sauveur de sa nation, qu'il n'en doute pas. A droite, deux Pharisiens l'écoutent debout. On voit toute la figure de l'un, on ne voit que la tête de l'autre entre le premier et la colonne du temple qui termine le tableau de ce côté. Il y a, au pied de cette colonne, deux autres Pharisiens à terre, l'un prêtant l'oreille, et l'autre vérifiant dans le livre saint les citations du petit Quaker. A gauche, un groupe de prêtres assis, et au-dessus de ceux-ci, sur le fond, une femme; et peut-être Anne, la diseuse de bonne-aventure, avec un Pharisien debout.

Cela a l'air d'un tableau qu'on a suspendu dans une cheminée, pour le rendre ancien. Le style en est gothique et pauvre. Les figures courtes. Celles du devant rabougries. Il est mal-proprement peint. L'enfant-Jésus est blafard, a la tête plate. Les mains et les pieds n'y sont nullement dessinés. Effet médiocre. Lumières sur l'enfant trop faibles. Point de plans, point de dégradation, point d'air entre les figures. Noir, sale et discordant, pour être vigoureux. Voyez ces prêtres; ils semblent affaissés sous le poids de leurs lourds vêtements. S'ils ont du caractère, il est

ignoble. Ce vieux Pharisien noir, à droite, a été peint avec du charbon pilé. J'en dis autant de ces autres prêtres enfumés sur le fond. Tout cela sont des mines grotesques, ramassées dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, et les figures de Holbein. Ce morceau serait le supplice de celui qui aurait bien présent à l'imagination le style noble et grand des Raphaël, des Poussin, des Carraches, et d'autres. C'est une charge judaïque.

Et puis, le défaut d'harmonie. C'est un texte auquel je reviens souvent, tantôt en peinture, tantôt en littérature. Rien ne la supplée; et son charme pallie une infinité de défauts. Avez-vous vu quelquefois des tableaux du Napolitain Solimène? Il est plein d'invention, de chaleur, d'expression et de verve. Il trouve les plus beaux caractères de tête. Sa scène est pleine de mouvement; mais il est sec, il est dur, il est discord; et je ne me soucierais pas de posséder un de ses tableaux. Je sens que la vue continuelle m'en chagrinerait. Quand la versification est harmonieuse, qui est-ce qui chicane la pensée? qui est-ce qui s'aperçoit que les scènes sont exangues? Le nombre de la poésie relève une pensée commune. Si Boileau avait raison de dire:

La plus belle pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée (1);

jugez d'un chant sous lequel l'harmonie serait ra-

(1) Art poétique, chant 1er., vers 111, 112. Édit.

boteuse et dure ; d'un tableau qui pèche par l'accord des couleurs et l'entente des ombres et des lumières. Quelque vigueur qu'il y ait d'ailleurs, cela sent toujours l'écolier. Le scrupule des Anciens là-dessus est inconcevable ; et ce *panégyrique* si vanté de *l'abbé Ségui*, ce morceau qui lui a ouvert la porte de notre académie, aurait fait fuir tout un auditoire de Romains ou d'Athéniens. Lorsque Denis d'Halycarnasse [1] me tomba pour la première fois dans les mains, j'étais bien jeune ; j'avoue que ce grand homme, ce rhéteur d'un goût si exquis, me parut un insensé. J'ai bien changé d'avis depuis ce temps-là ; l'oreille de notre ami D'Alembert est restée la même. J'en demande pardon à Marmontel ; mais je n'ai jamais pu lire Lucain. Lorsque ce poète fait dire à un soldat de César :

> *Rheni mediis in fluctibus amnis*
> *Dux erat; hic, socius. Facinus quos inquinat, æquat* (1).

« Au milieu des flots du Rhin, c'était mon général ; ici, c'est mon camarade. Le crime rend égaux ceux qu'il associe. »

En dépit de la sublimité de l'idée, à ce sifflement aigu de syllabes, *Rheni mediis in fluctibus*

[1] Diderot veut parler ici, non des *Antiquités romaines* de cet auteur, mais de son excellent traité *de l'arrangement des mots*. Voyez ce qu'il en dit à l'article ENCYCLOPÉDIE, dans le *Dictionnaire encyclopédique*. N.

(1) A. LUCAN. *Phars.* lib. V, vers. 289, 290. ÉDIT.

amnis[1]; à ce rauque croassement de grenouilles, *quos inquinat, æquat*, je bouche les oreilles et je jette le livre. Ceux qui ignorent les sensations que l'harmonie porte à l'ame, diront que j'ai plus d'oreille que de jugement. Ils seront plaisants; mais j'ouvrirai l'Énéïde; et pour réponse à leur mot, je lirai :

> *O terque quaterque beati,*
> *Queis ante ora patrum, Trojæ sub mœnibus altis,*
> *Contigit oppetere* (1)!

Je porterai à leur organe le son de l'harmonie.

> *Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem*
> *Spiravêre; pedes vestis defluxit ad imos,*
> *Et vera incessu patuit Dea* (2).

O mon ami! la belle occasion de se fourvoyer, et de demander aux poètes italiens, si, avec leurs sourcils d'ébène, leurs yeux tendres et bleus, les lys du visage, l'albâtre de la gorge, le corail des lèvres, l'émail éclatant des dents, ces amours nichés en cent endroits d'une figure, on donnera jamais une aussi grande idée de la beauté. Le vrai

[1] Comme Diderot cite ici de mémoire, sa critique porte à faux pour le premier vers; elle est juste pour le second. Il y a dans Lucain :

Rheni mihi Cæsar in undis, etc. N.

(1) VIRGIL. *Æneid.* lib. 1, vers. 94. ÉDIT[r].
(2) *Id. ibid.* vers. 403 *et seq.* ÉDIT[r].

goût s'attache à un ou deux caractères, et abandonne le reste à l'imagination. Les détails sont petits, ingénieux et puérils. C'est lorsqu'Armide s'avance noblement au milieu des rangs de l'armée de Godefroi, et que les généraux commencent à se regarder avec des yeux jaloux, qu'Armide est belle. C'est lorsqu'Hélène passe devant les vieillards Troyens, et qu'ils se récrient, qu'Hélène est belle. Et c'est lorsque l'Arioste me décrit Angélique, je crois[1], depuis le sommet de sa tête jusqu'à l'extrémité de son pied, que malgré la grâce, la facilité, la molle élégance de sa poésie, Angélique n'est pas belle. Il me montre tout; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté; je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules; je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres; vous cessez d'être poète, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble, qu'un seul trait, tel que le *vera incessu* de Virgile, m'aurait montré.

[1] Diderot avait raison de douter, car en effet ce n'est point Angélique, c'est Alcine que l'Arioste décrit un peu longuement, il est vrai, et avec trop de détails, mais en vers dont le nombre et l'harmonie charment une oreille sensible et exercée, et font sinon oublier, au moins pardonner le défaut que Diderot critique ici avec autant de justesse que de goût. N.

Dans le combat où le fils d'Anchise est renversé de son char, et Vénus, sa mère, blessée par le terrible Diomède, le vieux poète, où l'on trouve des modèles de tous les genres de beauté, dit qu'au-dessus du voile que la déesse tenait interposé entre le héros grec et son fils, on voyait sa tête divine, et ses beaux bras; et je peins le reste de la figure.

Tentez, dans le poème galant, folâtre ou burlesque, ces descriptions détaillées; j'y consens. Ailleurs, elles seront puériles et de mauvais goût.

Je suppose qu'en commençant la longue et minutieuse description de sa figure, le poète en ait l'ensemble dans sa tête; comment me fera-t-il passer cet ensemble? S'il me parle des cheveux, je les vois; s'il me parle du front, je le vois, mais ce front ne va plus avec les cheveux que j'ai vus. S'il me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois; mais chacune de ces parties qui me sont successivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force, soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce.

Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût.

Ovide l'a quelquefois. Il dit de la déesse des mers :

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite (1).

Quelle image ! quels bras ! quel prodigieux mouvement ! quelle terrible étendue ! quelle figure ! L'imagination, qui ne connaît presque point de limites, la saisit à peine. Elle conçoit moins encore cette énorme Amphitrite, que cette Discorde dont les pieds étaient sur la terre, et dont la tête allait se cacher dans les cieux. Voilà le prestige du rhythme et de l'harmonie.

Malgré ma prédilection pour le poète grec, l'Amphitrite du poète latin me paraît plus grande encore que sa Discorde, dont le grand critique ancien a dit qu'elle était moins la mesure de la déesse que celle de l'élévation du poète. Homère ne me donne que la hauteur de sa figure; il me laisse la liberté de la voir si menue qu'il me plaira. La terre et les cieux ne sont que deux points qui marquent les extrémités d'un grand intervalle. Si la grandeur du pied ou la grosseur de la tête m'avait été donnée, aussitôt j'aurais achevé la figure d'après les règles de proportion connues; mais le poète ne m'indique que les deux bouts de son colosse; et leur distance est la seule chose que mon imagination saisisse. Quand il aurait ajouté que ses deux bras allaient toucher aux deux extrémi-

(1) Ovid. *Metamorph.* lib. 1, vers. 13, 14. Edit.

tés de l'horizon, aux deux endroits opposés où le ciel confine avec la terre, il n'aurait presque rien fait de plus. Pour donner une forme à ces bras, pour les voir énormes, il eût fallu déterminer la portion du ciel qu'ils me dérobaient; par exemple, la voie lactée. Alors, j'aurais eu un module; d'après ce module, mon imagination confondue aurait inutilement cherché à achever la figure, et je me serais écrié : quel épouvantable colosse; et c'est précisément ce qu'a fait Ovide. Il me donne la mesure des deux bras de son Amphitrite, par l'immensité des rivages qu'ils embrassent; et, ces deux bras une fois imaginés, d'après ce module, d'après le rhythme énorme du poète, d'après le cheminer de ce *longo margine terrarum*, ce *porrexerat* qui ne finit point, cet emphatique et majestueux spondaïque *Amphitrite*, sur lequel je me repose; le reste de l'image s'étend au-delà de la capacité de ma tête.

Je dirai donc aux poètes : Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue, au-delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Épuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par un module énorme; et soyez sûr que le tout en deviendra incommensurable, infini. Qui est-ce qui imaginera la grandeur d'Apollon, qui enjambe de montagne en montagne? La force de Neptune, qui secoue l'Etna, et dont le trident entr'ouvre la terre jusqu'au cen-

tre, et montre la rive désolée du Styx? La puissance de Jupiter, qui ébranle l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils. Une action énorme de la figure entière produira le même effet que l'énormité d'une de ses parties.

Certainement le rhythme ne contribue pas médiocrement à l'exagération, comme on le sentira dans le *monstrum horrendum*, *informe*, *ingens* de Virgile, et surtout dans la désinence longue et vague d'*ingens*. Que le poète eût dit simplement au lieu d'*Amphitrite*, la déesse de la mer, au lieu de *porrexerat*, avait jeté; au lieu de ses longs bras, *ses bras*; au lieu de *longo margine terrarum*, autour de la terre; qu'en se servant des mêmes expressions, il les eût placées dans un ordre différent; plus d'images; rien qui parlât à l'imagination; nul effet.

Mais si l'effet tient au choix et à l'ordre des mots, il tient aussi au choix des syllabes. Indépendamment de tout module, les sons pleins et vigoureux des mots *brachia*, *longo*, *margine*, *terrarum*, *porrexerat*, *Amphitrite*, ne laissaient pas à l'imagination la liberté de donner à Amphitrite des bras maigres et menus. Il ne faut pas une si grande ouverture de bouche pour désigner une chose exiguë. La nature des sons augmente ou affaiblit l'image; leur quantité la resserre ou l'étend. Quelle n'est point la puissance du rhythme, de l'harmonie et des sons!

Homère a dit : Autant l'œil mesure d'espace dans le vague des airs, autant les célestes coursiers en franchissent d'un saut ; et c'est moins la force de la comparaison, que la rapidité des syllabes en *franchissent d'un saut*, qui excite en moi l'idée de la célérité des coursiers.

Lucrèce a dit que les mortels opprimés gémissaient sous l'aspect menaçant de la Religion.

> *Quæ caput a cœli regionibus ostendebat* (1).

Changez le vers spondaïque en un vers ordinaire ; rétrécissez le lieu de la scène, en substituant à *regionibus* une expression petite et légère ; au lieu de *ostendebat*, qui étend sans fin la durée de la prononciation, et avec elle la mesure de la tête du monstre, dites *montrait* ; au lieu d'une tête isolée, peignez la figure entière ; et il n'y aura plus d'effet.

C'est cette force du rhythme, cette puissance des sons, qui m'a fait penser que peut-être je prononçais un peu légèrement entre l'image du poète latin et l'image du poète grec ; qu'il y avait telle emphase d'expression, telle plénitude d'harmonie, qui me forcerait de donner à la figure d'Homère une grosseur proportionnée à sa hauteur ; et je me suis dit à moi-même : Voyons, ouvrons son ouvrage, récitons ses vers, et rétractons-nous s'il le faut. J'aurai mal choisi mon exemple ; mais les

(1) Lucret. Cari, *De Rerum Nat.* lib. 1, vers. 65. Édit.

principes de ma poétique n'en seront pas moins vrais. Ce ne sera pas sur la Discorde d'Homère, mais sur la mienne que j'aurai donné la préférence à l'Amphitrite d'Ovide.

Voici donc comment Homère s'est exprimé :

Ἥ τ' ὀλίγη μὲν πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
Οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει (1).

La Discorde, faible d'abord, s'élève et va appuyer sa tête contre le ciel, et marche sur la terre.

Il y a trois images dans ces deux vers ; on voit la Discorde s'accroître ; on la voit appuyer sa tête contre le ciel ; on la voit marcher rapidement sur la terre. L'harmonie est faible en commençant ; elle s'enfle à πρῶτα ; elle s'accélère par secousse à κορύσσεται ; elle s'arrête et s'étend à οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, et elle bondit à ἐπὶ χθονὶ.

Homère a peint trois phénomènes en deux vers. La rapidité du premier donne de la majesté, du poids et du repos au commencement du second ; et la majesté, le poids, le repos de ce commencement, accélèrent la rapidité de la fin. Un petit nombre de syllabes emphatiques et lentes lui ont suffi pour étendre la tête de sa figure ; cette tête est énorme lorsqu'elle touche le ciel, il en faut convenir ; et l'imagination a passé, malgré qu'elle

(1) HOMÈRE, *Iliade*, chant IV, vers 442, 443. ÉDIT.

en ait, de l'image d'un enfant de quatre ans à l'image d'un colosse épouvantable. Ovide a-t-il fait une figure plus grande de son Amphitrite, en lui consacrant toute son harmonie? je n'en sais plus rien. Tout ce que je sais, c'est que j'ai bien fait de me méfier de mon jugement; c'est que Virgile a tout gâté, lorsqu'il a traduit cet endroit par ces vers, où il ne reste presque pas le moindre vestige de la poésie et des images d'Homère :

Parva metu primo; mox sese adtollit in auras,
Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit (1).

J'aime mieux le plat latin du juif helléniste, qui a dit de l'ange exterminateur des premiers nés de l'Égypte : *Stans replevit omnia morte, et usque ad cœlum attingebat, stans in terra.*

Ah! mon ami, le beau texte! s'il m'était venu plus tôt, ou que j'eusse eu le temps de m'espacer; mais j'écris à la hâte. J'écris au milieu d'un troupeau d'importuns; ils me troublent; ils m'empêchent de voir et de sentir; ils s'impatientent, et moi aussi. Finissons donc, et disons à nos poètes et à nos peintres; à nos poètes : une seule partie de la figure; cette partie exagérée par un module qui épuise toute la capacité de mon imagination; un choix d'expression, un rhythme, une harmonie correspondante; et voilà le moyen de créer des

(1) VIRGIL. *Æneid.* lib. IV, vers. 176, 177. ÉDIT.

êtres infinis, incommensurables, qui excéderont les limites de ma tête, et qui seront à peine circonscrits dans l'enceinte de l'univers. Voilà ce que les grands génies ont exécuté d'instinct; ce qu'aucun de nos faiseurs de poétique n'a vu; et ce dont l'ami Marmontel, à qui je demande pardon de la liberté grande, ne paraît pas même se douter : mais il a fait le joli poème de la *Neuvaine*; et c'est quelque chose; soit dit en passant.

A nos peintres : Certes, messieurs, l'idée qu'on prend de l'ange du Livre de la Sagesse, n'est pas celle de vos petites têtes joufflues et soufflant des bouteilles, dont vous garnissez vos petits tableaux; que je dis petits, parce qu'ils seraient toujours petits quand ils auraient cinquante pieds de long.

Et là dessus je vous souhaite le bon soir, et à nos peintres et à nos poètes; car il a fallu que j'achevasse mal *ce soir* ce que j'aurais exécuté de verve *ce matin*, sans la cohue des importuns.

ESQUISSE. — PROJET DE TABLEAU, A LA GLOIRE DE SA MAJESTÉ LE ROI DE POLOGNE, DUC DE LORRAINE.

On ne sait ce que c'est. Rien de fait; de la couleur gâchée, spongieuse; des figures de bouillie; cela veut être heurté, et cela n'est que barbouillé. Et puis la Pologne et la Lorraine qui présentent le médaillon du roi à l'Immortalité. Au pied d'un

trône, un Temps, les ailes arrachées, la faulx brisée et chargée de chaînes. Sur le dos de ce Temps, une table d'airain où on lit : *amor invenit, veritas sculpsit.* Et puis des femmes, des génies d'arts qui parent de fleurs un autel, y jettent de l'encens ; une Renommée qui prend son vol ; un tapage à étourdir, une allégorie enragée à faire devenir fous les Sphinx et les OEdipes, avec son noir et son jaunâtre.

ÉTUDES DE TÊTES.

C'est Renou qui a fait le livret. Il a cru que nous lui donnerions au Salon autant d'attention qu'il occuperait d'espace sur le catalogue. On dit même qu'il a fait une tragédie. Vous devez savoir cela, vous qui, depuis vingt ans, assistez aux derniers moments tous les poètes dramatiques.

Jeune homme vêtu d'un peignoir ou d'un surplis, et couronné de laurier. Je ne sais ce que cela signifie. Il a le sourcil froncé, et l'air de l'humeur.

Vieillards vus de profil ; plusieurs têtes sur une même toile. Je lis dans un endroit de mon répertoire, bien coloriées, bien touchées, et de beau caractère ; et dans un autre endroit, barbe d'ébène, noire, compacte, cheveux de même ; bout de vêtement sec et raide.

Le numéro sur lequel j'ai porté ces différents jugements en a menti. Il est impossible que j'aie

jugé si diversement du même tableau. Ah! mon ami, j'ai bien des remords; je vous en dirai un mot à la fin.

CARESME.

177. TABLEAUX D'ANIMAUX.

Mauvais animaux, secs et durs; mauvaises petites figures; mauvaises montagnes, froides et monotones; tableau détestable. Au Pont. Chez Tremblin.

LE REPOS.

Je ne sais ce que c'est.

UN AMOUR.

Je ne sais ce que c'est non plus.

LA MÈRE QUI FAIT JOUER SON ENFANT.

Je me le rappelle. La mère n'en a nullement l'expression. L'enfant ne mérite pas mieux, tant il est raide, maigre et sec. Est-ce que l'artiste n'a pu se procurer un bel enfant nu?

Les portraits, l'échevin au rameau d'olivier, ont été inutilement exposés; on ne les a pas vus.

Mais parlons de ses têtes peintes, de ses études, et surtout de ses dessins coloriés et lavés; ils en valent par Dieu la peine. Ils étaient accro-

chés au-dessous des morceaux de sculpture de Le Moyne; et l'on était là plus courbé que debout. Ces dessins sont charmants; et un grand maître ne les désapprouverait pas. Ce sont des faunes, des satyres; c'est un petit sacrifice bien pensé et bien touché. Peut-être ce Caresme peindra-t-il un jour, je n'en sais rien; mais s'il ne peut pas peindre, qu'il dessine.

BEAUFORT.

183. UNE FLAGELLATION.

Tableau de neuf pieds de haut, sur six pieds de large.

Le Christ est debout, vu par le dos, et de trois quarts de face. Un bourreau courbé lui lie les pieds à la colonne. Celui-ci est sur le devant. Un autre flagelle sur le fond. Ainsi l'exécution se fait avant que le patient soit préparé. N'importe, dit Naigeon; frappez, frappez fort. Ce n'est guère que quelques gouttes de sang, pour tout celui que sa maudite religion fera verser. Ce sont deux instants confondus. Le vêtement rouge du fils de l'homme est jeté à droite, sur une balustrade qui règne autour de la composition, et au delà de laquelle il y a une foule de spectateurs hideux et cruels, dont on n'aperçoit que les têtes. Le Christ est assez bien dessiné, le tableau pas mal composé; mais la couleur en est sale et grise; mais

cela est monotone, vieux, passé, sans effet; mais cela ressemble à une croûte qui s'est enfumée dans l'arrière-boutique du brocanteur; mais cela est à demi-effacé, et le peintre a eu tort de s'arrêter à moitié chemin.

Voilà quelques tableaux qui ont été exposés sans numéro pendant le cours du Salon.

UN TABLEAU D'ANIMAUX.

C'est une bécasse avec un hibou suspendus par les pattes à un clou. Premièrement, où est le sens commun d'avoir accolé ces deux oiseaux-là, l'un destiné pour la cuisine du maître, l'autre pour la porte de son garde-chasse? Encore, si cela était peint comme Oudry! Mais Oudry aurait mis au croc un canard avec une bécasse, un faisan avec une perdrix; c'est qu'il faut d'abord avoir le sens commun, avec lequel on a à peu près ce qu'il faut pour être un bon père, un bon mari, un bon marchand, un bon homme, un mauvais orateur, un mauvais poète, un mauvais musicien, un mauvais peintre, un mauvais sculpteur, un plat amant.

BONIEU.

LE JUGEMENT DE MIDAS.

Tableau de réception.

Voilà un sujet plaisamment choisi pour une réception, pour une composition qu'on présente à des juges. C'est presque leur dire : Messieurs, prenez-y garde ; si je vous déplais, c'est vous que j'aurai peints : portez les mains sur vos oreilles, et voyez si elles ne s'allongent pas.

C'est le combat du chant entre Apollon et Pan, devant Midas. La scène se passe sur le devant d'un grand paysage. On voit, à droite, Midas de profil, assis, fort embarrassé de draperies, ignoble, lourd et court. Debout, derrière lui, le dieu des bois avec son instrument champêtre, ses cuisses velues, son pied fourchu et sa mine de bouquin. Il a l'air content. Midas a déjà prononcé en lui-même ; il serre la main au Satyre, et les oreilles commencent à lui pousser. Plus vers la gauche, presque au centre de la toile, une grande figure de face, nue depuis la ceinture, couronnée de pampre, bien barbue, bien raide, imitant bien le fauteuil par les deux angles droits que ses jambes font avec ses cuisses, et ses cuisses avec son corps; ses cuisses maigres, maigres, ses jambes grêles, grêles. Elle est sur un plan entre le Satyre et Midas. Elle écoute ; mais elle est

bien froide, bien raide, bien immobile; bras, jambes et cuisses bien parallèles, grand mannequin, malade pressé d'un besoin, qui n'a eu que le temps de jeter autour de soi sa couverture, et de gagner sa chaise percée, où il est. Plus vers la gauche, sur le même plan que Midas, ou à peu près, Apollon de profil, sa lyre à la main, et la pinçant. Entre Apollon et la figure précédente, plus sur le fond, deux femmes, dont l'une écoute, et l'autre fait signe à quelqu'un qui est au loin d'accourir pour entendre. A une très-grande distance d'Apollon, tout-à-fait sur la gauche, deux Muses accolées, et apportant des fleurs et des guirlandes. Entre Apollon et ces deux Muses, sur le fond, assez proche d'Apollon, et vu de face, un petit faune en admiration. Voilà la scène; voyons le fond.

C'est une grande forêt. Bien loin, à droite, un pâtre avec une bergère accourent au signe que leur a fait une des deux femmes placées entre Apollon et le grand mannequin nu. Du même côté, plus encore sur le fond, un petit groupe de figures sur un bout de roche, assises et attentives. Tout-à-fait dans l'enfoncement, et terminant la scène de ce côté, une portion de rotonde, un temple ouvert en arcades. Au loin, à gauche sur le fond, par derrière le faune qui écoute Apollon, un voyageur qui passe, et qui se soucie apparemment peu de musique.

Reprenons cette composition, que je ne méprise pas autant que font beaucoup d'autres, qui n'en sentent pas mieux les défauts que moi.

J'y vois d'abord deux scènes placées, pour ainsi dire, l'une sur l'autre, mais deux scènes liées. La première, sur le devant; et ce sont les principaux personnages de la querelle. La seconde, entre celle-ci et la forêt, et ce sont les personnages accessoires, attirés du fond par la curiosité, et tenant à la première scène par cet intérêt subordonné. Ces deux scènes ne se nuisent point, et servent très-naturellement, à la manière du Poussin, à donner à toute la composition une profondeur, où, par ce moyen, l'on distingue trois grands plans, celui des disputants rivaux et des juges, celui des curieux que la dispute appelle, et celui de la forêt ou du paysage. Sur ces trois grands plans, des figures interposées ont aussi leurs places, leurs plans particuliers nets et distincts; ce qui rend l'ensemble clair, et en écarte la confusion.

Je sais bien que ces deux Muses sont raides et droites; je sais bien que cet Apollon est droit et raide; je sais bien que ces figures droites et isolées ont un air de jeu de quilles.

Je sais bien que toutes ces figures sont sans expression; je sais bien que la composition entière est froide, blanchâtre, grisâtre et sans couleur.

Je sais bien que cet Apollon est sans verve,

sans enthousiasme; qu'il ne dispute pas; qu'il touche de sa lyre comme par manière d'acquit; et qu'il est plus tranquille encore que l'Antinoüs dont il est imité.

Je n'ignore pas qu'on ne sait quel rôle, ni quel nom donner à la grande figure nue, au grand manequin barbu. Je sais bien que cette femme qui appelle son berger en est bien éloignée pour en être entendue ou vue; que le son d'un cor-de-chasse parviendrait à peine à ce groupe qu'on a placé sur un bout de rocher; car, en s'arrêtant quelque temps devant ce morceau, on sent que la scène est très-étendue, très-profonde; que toutes ces figures sont grises, et que le paysage est sans vigueur. En ai-je dit assez? Eh bien ! malgré tous ces défauts, quoiqu'assez chaud de mon naturel, et peu disposé à pardonner le froid à une composition quelconque; quoiqu'il me paraisse absurde d'avoir allongé les oreilles de Midas avant son impertinente sentence; et que cet effet soit d'un instant postérieur, du moment où Apollon ayant cessé de jouer, la main étendue, l'air indigné, il ordonne à ses oreilles de pousser; quoique ce morceau soit proscrit sans restriction, j'avouerai qu'il y en a cent autres au Salon, qu'on regarde, qu'on loue, et que je mets au-dessous.

Celui-ci a je ne sais quoi qui vous rappelle la manière simple, non recherchée, isolée et tranquille de composer des Anciens, manière où les

figures restent comme le moment les a placées, et ne sont vraiment liées que par la circonstance, le fait et la sensation commune. Il me semble que je vois un bas-relief antique. Cela a quelque chose d'imposant. Cela est tout voisin du grand goût. Allez voir le *Laocoon*, tel que les sculpteurs l'ont exécuté, un père assis qui souffre; un enfant, debout, déchiré, qui expire; un autre enfant debout, qui oublie son péril, et qui regarde son père; trois figures non groupées; trois figures isolées, liées par les seules convolutions d'un serpent. Venez ensuite chez moi voir la première pensée de ces artistes; c'est le Laocoon, tel qu'il est; mais un des enfants est renversé sur sa cuisse, le cou embarrassé dans les plis du serpent; mais l'autre enfant se rejette en arrière, et cherche à se délivrer. Il y a bien plus d'action, plus de mouvement, plus de groupe. Cela n'est que beau. La composition précédente est sublime. Plus on est enfant, plus on aime les incidents entassés les uns sur les autres; le strapassé, le groupe, la masse, le tumulte, en peinture, en sculpture, au théâtre. O Guiart! ton monument était simple. Deux seules figures attachaient toute l'attention, tout l'intérêt. Il régnait là un morne silence, une grande solitude. Ce génie, qu'ils ont exigé de toi, est beau; mais tout beau qu'il est, il fait nombre. Il me distrait. Je l'ai dit, et je le répète, les groupes ne sont pas aussi fréquents en nature qu'on le

action de graces, est debout sur une petite éminence qui ne ressemble guère à un rocher; et ce méchant petit dragon mort, n'est là que pour désigner le fait. Si ce n'est pas là un tableau d'église, je n'y entends rien.

Le petit faune, placé debout derrière Apollon, est très-beau. S'il y avait eu de l'effet, de la couleur, de l'expression; si, sans rien changer à l'ordonnance, à la position des figures, l'artiste avait su leur donner seulement ce contour mou et fluant, cette variété d'attitudes naturelles, faciles, aisées, qui tient à l'âge, au caractère, à l'action, à la sympathie des membres, à l'organisation, on aurait, après cela, jugé de ce morceau. Je gage que l'esquisse en était très-belle.

Voici comment l'on prétend que Bonieu ordonne sur sa toile. Il place d'abord une figure, et la finit; il en place ensuite une seconde, qu'il peint et finit de même; puis une troisième, une quatrième, jusqu'à fin de paiement. Si ce n'est pas une mauvaise plaisanterie, Bonieu est un artiste sans tête, et sans ressource.

ANONYMES.

FIGURES ET FRUITS.

On voit, sur un piédestal, deux petits Amours en marbre. Ils sont debout. Celui qui est à gauche porte un carquois sur son dos. On aperçoit entre

les jambes de l'autre une urne renversée. Ils se battent. Celui qui est à gauche égratigne son camarade à la joue, et lui arrache des fruits. Il ne manque pas d'expression. Autour du piédestal, on en voit d'autres en bas-reliefs, tournés, contournés, de la manière la plus déplaisante. Ce sont des morceaux de pâte molle, pétris entre les doigts, de la sculpture comme Carle Van-Loo disait qu'il en savait faire. Le tout est placé sous une arcade, d'où pend une guirlande de fleurs, à laquelle un panier de fleurs est suspendu. L'artiste a répandu, autour de sa statue, un vase riche et doré, un pot de porcelaine bleue couvert, des fruits sur un bassin, des raisins, un tambour de basque. Voulez-vous sentir la misère de cela? allez à Marly, voir ces enfants de Sarrazin, qui font brouter des feuilles de vigne à une chèvre. Regardez bien le caractère innocent, champêtre, fin, original et de verve, des enfants. Si vous aimez la richesse, et la richesse à profusion, voyez ce cep et ces raisins qui décorent le piédestal; et quand vous aurez jeté un coup-d'œil sur l'ouvrage du sculpteur, vous cracherez sur celui du peintre.

AUTRES TABLEAUX SANS NUMÉROS ET SANS NOMS.

Je vous reconnais, beau masque. C'est de vous, cela, M. Descamp; cela ne peut être que de vous. Je vous avais conseillé, il y a deux ans, de ne plus peindre; un peintre, de son côté, vous

avait conseillé de ne plus écrire. Puisque vous avez pu suivre un de ces conseils, pourquoi n'avez-vous pas pu suivre l'autre? Je me connais en tableaux, presque aussi bien qu'un artiste en littérature.

Que signifie cette femme-de-chambre cauchoise avec sa cafetière et sa lettre? Cela est plat. La maîtresse ne dit pas davantage. Vous n'avez pas une idée dans la tête.

Cette petite fille, qui joue avec son chat, est misérable. Vous n'en trouverez pas, sur le pont, le prix de la toile. Cela est raide, sans couleur, sans expression, sans esprit; ni linge, ni étoffe, ni dessin.

Est-ce que vous n'avez pas autour de vous une femme, un enfant, un ami, qui puisse vous dire: Ne peignez plus?

AUTRES TABLEAUX SANS NUMÉROS ET SANS NOMS.

M. Descamp, c'est vous encore. A la platitude, à la mauvaise couleur grise, au défaut d'esprit, d'expression, et de toutes les parties de la peinture, c'est vous. Le bon Chardin que vous connaissez me prend par la main, me mène devant ces tableaux, et me dit, avec le nez et la lèvre que vous savez: Tenez, voilà de l'ouvrage de littérateur. Il ne tenait qu'à moi de tirer certains papiers de ma poche, et de lui dire: Tenez, voilà de l'ouvrage de peintre. Le bon Chardin ne sait pas que

si j'avais seulement en peinture les connaissances de Descamp, tout pauvre artiste qu'il est, ou que M. Descamp eût mon talent chétif en littérature, il désolerait l'Académie, sans en excepter le bon Chardin. Ils sont trop heureux, les faquins, que celui qui sait raisonner, écrire, ne sache ni dessiner, ni peindre, ni colorier. Combien de défauts dans leurs ouvrages qui m'échappent, faute d'avoir pratiqué; et comme je les leur remontrerais!

M. Descamp, pauvre peintre, littérateur ignoré, a mis devant une table à café, où l'on voit une serviette étalée, une cafetière, une tasse avec sa soucoupe, une petite chambrière de campagne, assise, le coude appuyé sur la table, la tête penchée sur sa main, rêvant tristement. Cela n'est pas mal de position; c'est une imitation de *la Pleureuse* de Greuze; mais quelle imitation! Point de grace, point de chair, point de couleur; cou, bras, mains noires et desséchées; le bras qui soutient la tête, paralytique et décharné; vêtements grossiers et raides, et le tout si pâle, si pâle, si gris, qu'on dirait que l'artiste n'avait pas vingt-quatre sous dans sa poche pour avoir six vessies. Grande tache de blanc sale; figure comme Gautier prétend que le sperme rendu chaud en engendre dans l'eau froide : et puis il faut voir le faire de ces vaisseaux épars sur la table. Fi, fi, M. Descamp.

Le pendant, ou la Nourrice placée devant le berceau de son nourrisson, et recommandant le silence, du doigt : on ne le croirait pas, plus mauvais encore. On voit le petit dormeur dans sa manne d'osier. Sa tête n'est pas mal, en comparaison du reste, c'est celle d'un joli petit ange, ou d'un petit amour, tant les traits en sont formés. M. Descamp ignore qu'on peut donner aux anges, aux amours, aux chérubins, aux génies, des figures charmantes et aussi développées qu'on veut, parce que tels ils sont, tels ils ont été, tels ils seront. Ce sont des êtres symboliques et éternels. Encore s'écarte-t-on quelquefois de cette règle, et leur conserve-t-on le joufflu, le chiffonné, le gras, l'informe, le potelé de nos marmots. Mais il n'en est pas de même de ceux-ci; ce ne sont pas des natures sveltes; ils ont un caractère dont on ne saurait s'affranchir sans pécher contre la vérité ; des chairs molles, je ne sais quoi de non développé qui est de leur âge. D'un de nos poupards on en fera, si on veut, un génie; mais d'un joli génie, on n'en fait point un de nos poupards. La nourrice cauchoise est plate, sote, bête, grise, raide, vide d'expression, à mille lieues de Greuze débutant, et à dix mille de Chardin, qui travaillait autrefois dans ce genre.

Je ne doute pas qu'il n'y ait encore quelque part d'autres misérables Descamp qui vous reviendront. Je ne vous ferai grace de rien cette année.

MICHEL VAN-LOO.

UN CONCERT ESPAGNOL.

C'est un très-beau tableau, sage sans être froid; une grande variété de figures charmantes, toutes aussi vraies, aussi soignées que des portraits; et des draperies qu'il faut voir.

MADAME THERBOUCHE.

UNE FEMME DE DISTINCTION QUI SECOURT LA PEINTURE DÉCOURAGÉE.

UN GRAND SEIGNEUR QUI NE DÉDAIGNE PAS D'ENTRER DANS LA CHAUMIÈRE DU PAYSAN MALHEUREUX.

Ces deux tableaux, de madame Therbouche, sont ce qu'elle a fait de mieux. Il y a de la couleur et de l'expression. La tête et la poitrine de la Peinture sont comme d'un ancien maître.

ANONYME.

UN SAINT-LOUIS.

Encore un Saint-Louis, et tout aussi plat que le premier. Il y a des physionomies malheureuses en peinture; le Christ et Saint-Louis ont tous les deux été porteurs de ces physionomies-là. Celle du Saint est donnée par ses portraits multipliés

à l'infini, portraits auxquels l'artiste est forcé de se conformer. Celle du Christ est traditionnelle. C'est la même entrave, à peu de chose près.

Webb, écrivain élégant et homme de goût, dit dans ses *Réflexions sur la peinture* (1), que les sujets tirés des livres saints ou du Martyrologe, ne peuvent jamais fournir un beau tableau. Cet homme n'a vu ni *le Massacre des Innocents* par Le Brun, ni le même *Massacre* par Rubens, ni *la Descente de croix* d'Annibal Carrache, ni *Saint-Paul prêchant à Athènes* par Le Sueur (2), ni je ne sais quel apôtre ou disciple se déchirant les vêtements sur la poitrine à l'aspect d'un sacrifice païen; ni la Magdeleine essuyant les pieds du Sauveur de ses beaux cheveux; ni la même Sainte si voluptueusement étendue à terre dans sa caverne, par le Corrège; ni une foule de saintes familles plus touchantes, plus belles, plus simples, plus nobles, plus intéressantes les unes que les autres; ni ma Vierge du Barroche, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout et tout nu. Cet écrivain n'a pas prévu qu'on lui demanderait pourquoi Hercule étouffant le lion de Némée serait beau en peinture, et Samson faisant la même action dé-

(1) Voyez dans ce volume le compte que Diderot rend de l'ouvrage de Webb. ÉDIT^s.

(2) Ce tableau, peint pour l'église Notre-Dame de Paris, se voit aujourd'hui au *Musée* du Louvre. Il a été gravé par Picart le Romain. ÉDIT^s.

plairait ? Pourquoi on peut peindre Marsias écorché, et non S. Barthélemi ? Pourquoi le Christ, écrivant du doigt sur le sable l'absolution de la femme adultère, au milieu des Pharisiens honteux, ne serait pas un beau tableau, aussi beau que Phryné, accusée d'impiété devant l'Aréopage ? Notre abbé Galiani, que j'aime autant écouter quand il soutient un paradoxe que quand il prouve une vérité, pense comme Webb ; et il ajoute que Michel-Ange l'avait bien senti ; qu'il avait réprouvé les cheveux plats, les barbes à la juive, les physionomies pâles, maigres, mesquines, communes et traditionnelles des apôtres ; qu'il leur avait substitué le caractère antique, et qu'il avait envoyé à des religieux qui lui avaient demandé une statue de Jésus-Christ, l'Hercule Farnèse la croix à la main ; que, dans d'autres morceaux, notre bon Sauveur est Jupiter foudroyant ; Saint-Jean, Ganimède ; les apôtres, Bacchus, Mars, Mercure, Apollon, *et cœtera* (1). Je demanderai d'abord : le fait est-il vrai ? quels sont précisément ces morceaux ? où les voit-on ? Ensuite je chercherai si Michel-Ange a pu, avec quelque jugement, mettre la figure de l'homme en contradiction avec ses mœurs, son histoire et sa vie. Est-ce que les proportions, les caractères, les fi-

(1) On sait que le *Saint-Pierre*, dont on va baiser les pieds au Vatican, et qui est coiffé d'une tiare précieuse, est un ancien *Jupiter Olympien*. Édit^s.

gures des dieux païens n'étaient pas déterminés par leurs fonctions ? Et Jésus-Christ, pauvre, triste, chétif, jeûnant, priant, veillant, souffrant, battu, fouetté, baffoué, souffleté, a-t-il jamais pu être taillé d'après un brigand nerveux qui avait débuté par étouffer des serpents au berceau, et employé le reste de sa vie à courir les grands chemins, une massue à la main, écrasant des monstres et dépucelant des filles? Je ne puis permettre la métamorphose d'Apollon en Saint-Jean, sans permettre de montrer la Vierge avec des lèvres rebordées, des yeux languissants de luxure, une gorge charmante, le cou, les bras, les pieds, les mains, les épaules et les cuisses de Vénus. La Vierge Marie, Vénus aux belles fesses, cela ne me convient pas. Mais voici ce qu'a fait le Poussin; il a tâché d'ennoblir les caractères; il s'est assujéti selon les convenances de l'âge aux proportions de l'antique; il a fondu avec un tel art la bible avec le paganisme, les dieux de la fable antique avec les personnages de la mythologie moderne, qu'il n'y a que les yeux savants et expérimentés qui s'en aperçoivent, et que le reste en est satisfait. Voilà le parti sage. C'est celui de Raphaël; et je ne doute point que ce n'ait été celui de Michel-Ange. Est-ce là ce qu'a voulu dire l'abbé Galiani ? Nous sommes d'accord. Prononcer que la superstition régnante soit aussi ingrate pour l'art que Webb le prétend, c'est ignorer

l'art et l'histoire de la religion; c'est n'avoir jamais vu la *Sainte-Thérèse* du Bernin, c'est n'avoir jamais vu cette Vierge, le sein découvert, à qui son petit, tout nu sur ses genoux, pince en se jouant le bout du téton; c'est n'avoir aucune idée de la fierté avec laquelle certains chrétiens fanatiques se sont présentés au pied des tribunaux des préteurs, de la majesté prétoriale, de la férocité froide et tranquille des prêtres, et de la leçon que je reçois de ces compositions, qui m'instruisent bien mieux que tous les philosophes du monde de ce que peut l'homme possédé de cette sorte de démon. Le patriotisme et la théophobie sont les sources de grandes tragédies et de tableaux effrayants. Quoi! le chrétien interrompant un sacrifice, renversant des autels, brisant des dieux, insultant le pontife, bravant le magistrat, n'offre pas un grand spectacle! Tout cela me paraît aperçu avec les petites bésicles de l'anticomanie. Serviteur à M. Webb et à l'abbé Galiani.

On voit, dans une chapelle à gauche, au pied d'un autel, un benêt de Saint Louis.... Mais j'ai juré de ne décrire aucun mauvais tableau; et j'allais commettre un énorme parjure. Mon ami, c'est du Parrocel, c'est du Brenet, c'est pis encore, si vous voulez. Il serait plaisant que cette grosse, matérielle, lourde, ignoble figure, fût de l'un ou de l'autre, devenu, comme par miracle, plus mauvais que lui-même.

LES SCULPTEURS.

Avant de passer aux sculpteurs, il faut, mon ami, que je vous entretienne un moment d'un tableau que Vien a exécuté pour la grande impératrice. Je ne parle pas de celle qui dit son rosaire, qui fait de sa cour un couvent, et qui n'est pourtant pas une petite femme; mais de celle qui donne des lois à son pays qui n'en avait point; qui appelle autour d'elle les sciences et les arts; qui fonde les établissements les plus utiles; qui a su se faire considérer dans toutes les cours de l'Europe, contenir les unes, dominer les autres; qui finira par amener le Polonais fanatique à la tolérance; qui aurait pu ouvrir la porte de son Empire à cinquante mille Polonais, et qui a mieux aimé avoir cinquante mille sujets en Pologne; car, vous le savez tout aussi bien que moi, mon ami, ces dissidents persécutés deviendront persécuteurs, lorsqu'ils seront les plus forts, et n'en seront pas moins alors protégés par les Russes. Tout cela n'a peut-être pas le sens commun, mais qu'importe? Voici le sujet du tableau de Vien.

Il y avait long-temps que Mars reposait entre les bras de Vénus, lorsqu'il se sentit gagner par l'ennui. Vous ne concevez pas comment on peut s'ennuyer entre les bras d'une déesse; c'est que vous n'êtes pas un dieu. L'envie de tuer le tourmente; il se lève; il demande ses armes. Voici le moment de la composition. On voit la déesse toute nue, un bras jeté mollement sur les épaules de Mars, et lui montrant de l'autre main ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque. Le dieu regarde et sourit. Que la déesse est belle, voluptueuse et noble! Que la poitrine du dieu est chaude, et vigoureuse! J'aime son caractère, parce qu'il est simple et non maniéré. On tourne autour de ces deux figures; elles sont debout, d'aplomb et non raides. A droite, c'est une colonnade. A gauche, un grand arbre; au pied de cet arbre, deux Amours tapis sous un bouclier d'or. C'est un très-beau coin du tableau; et celui du casque, de la cuirasse et des deux pigeons ne lui cède guère; et puis l'harmonie générale du tout. L'artiste n'a rien fait de mieux; et j'espère que ma souveraine en sera un peu plus satisfaite que le roi de Pologne. C'est que je m'en suis moins inquiété. J'ai dit à Vien : Voilà le sujet, voilà comme je le conçois : faites; et je ne suis point entré dans son atelier qu'il n'eût fait; et venons à nos sculpteurs.

Oh! qu'ils sont pauvres, cette année! Pigal (1)

(1) *Voyez* la note du tome VIII, page 370. ÉDIT.

est riche, et de grands monuments l'occupent. Falconet est absent.

LE MOYNE.

184. BUSTE DE M. TRUDAINE.

Il est ressemblant. Les détails y sont même larges; mais la chair avec sa mollesse n'y est pas. Du reste, modèle du mauvais goût de nos vêtements. Il faut voir l'effet de cette lourde, dense, impénétrable, énorme masse de cheveux. On ne saura jamais par quelle bizarrerie nous nous surchargeons la tête d'un pareil fardeau. Qu'en pensera la postérité? Un sauvage prendrait cela pour les têtes d'une douzaine d'ennemis appliquées l'une sur l'autre. Il faut voir l'effet de cette large cravate autour du cou, et de ces deux longs bouts de toile, plats, raides, empesés, plissés bien strictement, et placés sur le milieu de la poitrine; le contraste du volume avec cette rangée de petits boutons. Sans exagérer, c'est un quartier de roche auquel on s'est amusé à donner une figure grotesque. Cela fait frissonner d'horreur ou soulever le cœur de dégoût, à celui qui a le moindre sentiment de l'élégance, de la noblesse, de la grâce. On ferme les yeux, on se sauve; et lorsque cette vilaine, hideuse chose revient à l'imagination, on est persécuté, poursuivi par une image importune.

BUSTE DE MONTESQUIEU.

Si vous voulez sentir tout l'ignoble, tout le barbare du Trudaine, jetez les yeux sur le Montesquieu. Il est nu-tête. On lui voit le cou et une partie de la poitrine. Voilà du goût. Celui-ci ressemble aussi; mêmes qualités et mêmes défauts pour le faire qu'au précédent. J'aime mieux l'ancien médaillon; il y a plus d'élégance, plus de noblesse, plus de finesse et plus de vie.

BUSTE DE L'AVOCAT GERBIER.

Je ne me le rappelle pas. Tant pis. Est-ce pour le buste?

Il y avait encore, de Le Moyne, un autre buste en terre-cuite, d'une femme; il était très-élégant, très-vivant, très-fin; le cou cependant maigre et sec, et la distance du menton au cou, la profondeur de la mâchoire, énorme. La guirlande de fleurs qui descendait d'une épaule, jolie; mais peu selon la sévérité de l'art; la coiffure moitié antique, moitié moderne.

En général, les terres cuites de Le Moyne valent mieux que ses marbres. Il faut qu'il ne le sache pas travailler.

Il y avait à côté de Trudaine, une autre espèce de magot, et, qui pis est, de magot sans verve. Si le premier n'était pas de chair, bien moins celui-ci. Je ne sais qui c'était. Mais de tous ces

pauvres cordons qu'on voit dans nos rues traîner leur misère et l'ingratitude de la nation, je n'ai pas de mémoire d'en avoir vu un plus plat de physionomie. C'est quelque mauvais plaisant qui a conseillé à cette tête de chou de se faire mettre en marbre, cette matière, cet art qui est si grave, si sévère, qui demande tant de caractère et de noblesse. C'était un moyen de montrer avec force le ridicule, l'ignoble de ces grosses joues boursouflées, de cette boule, de ce petit nez serré entre deux vessies, de ce front étroit. Connaissez-vous un livre d'Hogarth (1), intitulé la *Ligne de Beauté*. C'est une des figures hétéroclites de cet ouvrage; et puis un jabot et des manchettes brodés, un gothique Saint-Esprit sur la poitrine. Puisse, pour l'honneur du siècle, ce hideux morceau aller frapper rudement le Trudaine, et le ministre mettre en pièce l'intendant des finances; en sorte qu'il ne reste de l'un et de l'autre que des fragments trop petits pour déposer dans l'avenir de notre insipidité.

(1) Hogarth (*Guillaume*), peintre anglais, né à Londres en 1698, mort en octobre 1761. Son ouvrage ayant pour titre *Analyse de la beauté*, a été traduit en plusieurs langues, et entre autres en français par M. Janson, 2 vol. in-8°., 1805. Édit.

ALLEGRAIN.

187. UNE BAIGNEUSE.

Figure en marbre de cinq pieds dix pouces de proportion.

Belle, belle, sublime figure; ils disent même la plus belle, la plus parfaite figure de femme que les modernes aient faite. Il est sûr que la critique la plus sévère est restée muette devant elle. Ce n'est qu'après un long silence admiratif, qu'elle a dit tout bas que la perfection de la tête ne répondait pas tout-à-fait à celle du corps. Cette tête est belle pourtant, ajoutait-elle, beaux enchâssements d'yeux, belle forme, belle bouche, le nez beau, quoiqu'il pût être plus fin. Elle était tentée d'accuser le cou d'être un peu court; mais elle se reprenait, en considérant que la tête était inclinée. A son avis, le goût de la coiffure pouvait être plus grand; mais lorsque l'œil s'arrêta sur les épaules, elle ne put s'empêcher de s'écrier : les belles épaules! qu'elles sont belles! comme ce dos est potelé! quelle forme de bras! quelles précieuses, quelles miraculeuses vérités de nature dans toutes ces parties! comment a-t-il imaginé ce pli au bras gauche? Il ne l'a point imaginé; il l'a vu : mais comment l'a-t-il rendu si juste? Ce sont des détails sans fin, mais si doux, qu'ils n'ôtent rien au tout, qu'ils n'attachent point aux dépens de la masse; ils y sont, et ils n'y sont

pas ; comme ce bras qu'elle allonge est modelé grassement ! qu'il s'emmanche bien avec l'épaule ! que le coude en est finement dessiné ! comme la main sort bien du poignet ! que cette main est belle ! que ces doigts un peu allongés par le bout sont délicieux et délicats ! que de choses que l'on sent et qu'on ne peut rendre ! On a dit qu'une femme avait la gorge ferme comme le marbre ; celle-ci a la gorge élastique comme la chair. Quelle souplesse de peau ! Il en faut convenir, toute cette figure est parsemée de charmes imperceptibles, pour lesquels il y a des yeux, mais il n'y a pas de mots. En descendant au-dessous de cette gorge, quelle belle et grande plaine ! là, même beauté, même élasticité, même finesse de détails. Mais c'est aux épaules surtout que l'art semble s'être épuisé ; combien il a fallu d'études, de séances et de longues séances, de modèles et même de connaissance anatomique du dessous de la peau ! comme tout cela s'élève, s'affaisse, se fuit insensiblement ! et ces reins ! et ces fesses ! et ces cuisses ! ces genoux ! ces jambes ! Comme ces genoux sont modelés ! ces jambes sont légères sans être ni maigres ni grêles ! La critique était arrivée aux pieds, sans avoir rien remarqué qui la consolât. Ah ! pour ces pieds, dit-elle, ces pieds sont un peu négligés. Les amateurs, dont il ne faut ni surfaire ni dépriser le jugement, les artistes, les seuls vrais juges, mettent la figure d'Allegrain sur

la ligne même du *Mercure* de Pigal. Lorsque celui-ci vit l'ouvrage de son parent (c'est lui-même qui me l'a dit), il resta stupéfait. J'ajouterai que cette *Baigneuse* est si naturellement posée, tous ses membres répondent si parfaitement à sa position, cette sympathie qui les entraîne et qui les lie, est si générale, qu'on croit qu'elle vient à l'instant de s'arranger comme elle l'est, et qu'on s'attend toujours à la voir se mouvoir. J'ai dit que la sculpture, cette année, était pauvre. Je me suis trompé. Quand elle a produit une pareille figure, elle est riche. Elle est pour le roi. Comme on avait une assez mince opinion du savoir-faire de l'artiste, on ne lui laissa pas le choix du bloc, et le ciseau d'où le chef-d'œuvre devait sortir, fut employé sur un marbre taché. Le courage et le mérite de l'artiste en redoublent à mes yeux. La belle vengeance d'un mépris déplacé; elle durera éternellement. On demandera à jamais : Qui est-ce qui disposait des marbres du souverain? A la place de Marigny (1), j'entendrais sans cesse cette question, et je rougirais.

(1) Marigny (Abel-François-Poisson, marquis de Menars et de), frère de madame de Pompadour, était alors ministre de la maison du roi. ÉDIT[s].

188. VASSÉ.

Je n'aime pas Vassé; c'est un vilain. Mais rappelons-nous notre épigraphe : *Sine ira et studio*. Soyons justes, et louons ce qui le mérite, sans acception de personne.

UNE MINERVE APPUYÉE SUR SON BOUCLIER, ET PRÊTE A DONNER UNE COURONNE.

Figure de six pieds de proportion.

Elle est assise et de repos; la jambe droite croisée sur la jambe gauche, le bras gauche nu, tombant mollement, et la main allant se poser sur le bord de son bouclier; le bras droit aussi nu, amené avec le même naturel, la même grâce, la même mollesse et presque parallèlement au premier, vers la cuisse où la main tient négligemment une couronne. Elle a son casque et sa cuirasse; elle regarde au loin, comme si elle y cherchait un vainqueur à couronner. La draperie simple, à grands plis, marque bien le nu aux cuisses et aux jambes. Elle est sévère de caractère, belle, mais plus belle de face que de profil; le profil est petit. Plus on s'y arrête, plus on aime cette figure. Il y a de la souplesse dans les membres. Elle est peut-être un peu trop ajustée. Une Minerve plus simple de vêtement, en serait encore plus noble. C'est un beau morceau, sage

et non froid, excellent, à mon gré, de position. La position en général étant donnée, il y a un certain enchaînement dans le mouvement de toutes les parties, une certaine loi qu'elles s'imposent les unes aux autres, qui les régit et qui les coordonne, qu'il est plus aisé de sentir que de rendre. La *Minerve* de Vassé, la *Baigneuse* d'Allegrain ont supérieurement ce mérite, dont je ne pense pas qu'un morceau de sculpture puisse se passer, et dont plusieurs artistes n'ont pas la première idée. C'est la nécessité de cette sympathie générale des membres qui fait qu'une femme assise l'est de la tête, du cou, des bras, des cuisses, des jambes, de tous les points du corps et sous tous les aspects, ainsi d'une figure debout, d'une figure nue, d'une figure occupée de quelque manière que ce soit. Cette *Minerve* est svelte, sa tête est bien coiffée, et son casque de bonne forme.

LA COMÉDIE.

Figure petite, faite avec peu de soin et d'expression.

UNE NYMPHE ENDORMIE.

Très-médiocre.

Je n'ai point aperçu ces deux morceaux; c'est mauvais signe.

LE PORTRAIT EN BAS-RELIEF DE FEU L'IMPÉRATRICE DE RUSSIE, ÉLISABETH.

LE COMTE DE CAYLUS EN MÉDAILLON.

Le *comte de Caylus* est beau, vigoureux, noble, fait avec hardiesse, bien modelé, bien ressenti, chair, beaux méplats, le trait pur, les peaux, les rides, les accidents de la vieillesse à merveille. La nature a été exagérée, mais avec tant de discrétion, que la ressemblance n'a rien souffert de la dignité qu'on a sur-ajoutée. Il reste encore dans les longs plis, dans ces peaux qui pendent sous le menton des vieillards, une sorte de mollesse. Ce n'est pas du bois, c'est encore de la chair. C'est dommage que Vassé n'en ait pas fait la remarque.

Le médaillon d'*Elisabeth* est moins beau; mais il était aussi plus ingrat. Le ciseau y est un peu sec; les cheveux sont bien attachés sur sa tête, qui n'est pas sans majesté. Mais, pour en dire mon avis, ce vêtement qui étale et fait bouffer cette énorme paire de tétons, aura toujours à mes yeux un air barbare et de mauvais goût. Eh! qu'on les laisse se soutenir d'eux-mêmes dans la jeunesse, ou s'en aller librement dans l'âge avancé. Nature, Nature, c'est la contrainte, qu'on te fait souffrir pour te montrer comme tu n'es pas, qui gâte tout. Vérité de costume, fausseté de na-

ture. La bordure de ce médaillon d'Élisabeth est un chef-d'œuvre de grand goût de dessin, et d'excellente exécution.

PAJOU.

193. LES BUSTES DU FEU DAUPHIN, DU DAUPHIN SON FILS, DU COMTE DE PROVENCE, DU COMTE D'ARTOIS.

Plus plats, plus ignobles, plus bêtes que je ne saurais vous le dire. O la sotte famille..... en sculpture! Le grand père est si noble, a une si belle tête, si majestueuse, si douce pourtant et si fière!

LE BUSTE DU MARÉCHAL DE CLERMONT-TONNERRE.

Mais quelle fureur d'éterniser sa physionomie, quand on a celle d'un sot! Il me semble que, quand on a la fantaisie d'occuper de sa personne un art imitatif, il faudrait avoir d'abord la vanité d'examiner ce que cet art en pourra faire, et si j'étais artiste, et qu'on m'apportât un aussi plat visage, je tournerais tant, que je le ferais entendre, non à la façon du Puget ou de Falconet, mais à la mienne; et le plat visage parti, je me frotterais les mains d'aise, et je me dirais à moi-même : Dieu soit loué, je ne me déplairai pas six mois devant mon ouvrage. Il y a pourtant un ciseau, des beautés, de la peau, de la chair,

dans cette insipide figure. Elle est faite largement; il y a de la souplesse, du sentiment, de la vie.

Pour Dieu, mon ami, détournez-vous de ce coin; ne regardez ni ces enfants, ni *M. de Voyer*, ni *M. de Sansey*, ni cette figure de *la Magnificence*, dont Pajou n'a pas la première idée, ni cette *Sagesse*. Tout cela est d'une insupportable médiocrité. Cependant Pajou en sait trop dans son art, pour ignorer que la sculpture veut être plus grande, plus piquante, plus originale, et en même temps plus simple dans le choix de ses caractères et de son expression, que la peinture; et qu'en sculpture point de milieu, sublime ou plat; ou, comme disait au Salon un homme du peuple, tout ce qui n'est pas de la sculpture est de la sculpterie. Pajou nous a fait cette année beaucoup de sculpterie.

DESSIN DE LA MORT DE PÉLOPIDAS.

On le voit expirant dans sa tente. Sur le fond, au bord de son lit, des soldats affligés, les regards attachés sur lui, tiennent sa couverture levée. A droite, à son chevet, c'est un groupe de soldats debout; ils sont consternés. Sur le devant, vers la gauche, assis à terre, un autre soldat la tête penchée sur ses mains. Tout-à-fait à gauche, sur le devant, un troisième qui tient la cuirasse du

général, et qui la présente à ses camarades, qui forment un groupe devant lui.

Cela peut être d'un grand effet général pour le technique. Je vois que ces soldats placés sur le fond, qui tiennent la couverture levée, feront une belle masse. Ils attendent sans doute que Pélopidas soit expiré, pour la lui jeter sur le visage; et je ne nie pas que cette idée ne soit simple et sublime. Mais, du reste, où est l'incident remarquable? Entre tous ces soldats, où est le caractère d'un regret singulier? Que font-ils pour Pélopidas, qu'ils ne feraient pour tout autre? Où sont ces hommes qui ont pris le parti de se laisser mourir? Une douleur capable de ce projet extrême est muette, tranquille, silencieuse, presque sans mouvement, et n'en est que plus profonde. C'est ce que vous n'avez pas conçu. Vous me feriez presque penser que le génie vous manque. Croyez-vous que, quand vous auriez assemblé quelques uns de ces soldats autour de la cuirasse brisée de Pélopidas, les yeux attachés sur elle, cela n'aurait pas parlé davantage? Quelle comparaison entre votre composition et celle du *Testament d'Eudamidas* (1)! Cependant vous ne persuaderez à personne que votre sujet ne fût ni aussi grand, ni aussi pathétique, ni aussi fécond que celui du Poussin. Je ne vous dirai pas que les têtes penchées sur les mains sont bien usées.

(1) Tableau de Nicolas Poussin. Édit.

Tant qu'elles seront en nature, on aura le droit de les employer dans l'art. Mais que fait votre Pélopidas? Il expire, et puis c'est tout; et cela n'eût pas été mal, si la résolution de ne pas lui survivre eût été caractérisée dans les siens par l'inaction, le silence et l'abandon. Vous n'y avez pas pensé, et vous m'autorisez à vous demander: Quoi! dans cette foule le général thébain n'avait pas un ami particulier? Il n'y avait pas là un seul homme qui songeât à la perte que faisait la patrie, et qui parût tourner ses yeux, ses bras, ses regrets vers elle? Je ne sais ce que j'aurais produit à votre place; je me serais renfermé longtemps dans les ténèbres; j'aurais assisté à la mort de Pélopidas; et je crois que j'y aurais vu autre chose. En général, la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours, que pour suppléer à une idée forte qui manque. Pigal, jetez-moi à bas et ce squelette, et cet Hercule, tout beau qu'il est, et cette France qui intercède. Étendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras, moitié histoire, moitié allégorie.

Pajou a écrit à sa porte, pour devise, la maxime de Petit-Jean : « Sans argent, sans argent, l'hon-

« neur n'est qu'une maladie (1). » De tout ce qu'il a exposé, je n'en estime rien. J'ai suivi cette longue enfilade de bustes, cherchant toujours inutilement quelque chose à louer. Voilà ce que c'est que de courir après le lucre. Je vois sortir de la bouche de cet artiste, en légende : *De contemnenda gloria ;* écrit en rouleau autour de son ébauchoir : *De pane lucrando ;* et sur la frange de son habit : *Fi de la gloire, et vivent les écus.* Il n'a fait qu'une bonne chose depuis son retour de Rome. C'est un talent écrasé sous le sac d'or. Qu'il y reste. Vous verrez qu'il aura lu ma dispute avec son confrère sur le sentiment de l'immortalité et le respect de la postérité ; et qu'il aura trouvé que je n'avais pas le sens commun.

CAFFIERI.

204. L'INNOCENCE.

Figure en marbre de deux pieds quatre pouces de proportion.

L'Innocence! cela *L'Innocence?* cela vous plaît à dire, M. Caffieri. Elle regarde en coulisse ; elle sourit malignement ; elle se lave les mains dans un bassin placé devant elle sur un trépied. *L'Innocence*, qui est sans la moindre souillure, n'a

(1) Idée prise de ce vers de Racine :

Mais, sans argent, l'honneur n'est qu'une maladie.

Les Plaideurs, acte I, scène I. ÉDIT[s].

pas besoin d'ablution. Elle semble s'applaudir d'une malice qu'elle a mise sur le compte d'un autre. La recherche et le luxe de son vêtement réclament encore contre son prétendu caractère. *L'Innocence* est simple en tout. Du reste, figure charmante, bien composée, bien drapée ; le linge qui dérobe sa cuisse et sa jambe, à miracle ; jolis pieds, jolies mains, jolie tête. Permettez que j'efface ce mot, *L'Innocence*; et tout sera bien. Vous n'avez pas fait ce que vous vouliez faire, mais qu'importe ? ce que vous avez fait est précieux.

LA VESTALE TARPEIA.

Elle est debout ; elle est sage, bien drapée, d'un caractère de tête extrêmement sévère. C'est bien la supérieure de ce couvent. J'aime beaucoup cette figure ; elle imprime le respect. On lui voit neuf pieds de haut.

L'AMITIÉ QUI PLEURE SUR UN TOMBEAU.

On voit à gauche une cassolette où brûlent des parfums ; la vapeur odoriférante se répand sur un cube qui soutient une urne ; il s'élève de derrière le cube quelques branches de cyprès recourbées sur l'urne. A droite, éplorée, étendue à terre, un bras appuyé sur le dais, la tête posée sur son bras, l'autre bras tombant mollement sur une de ses cuisses, la figure de l'Amitié.

Ce modèle de tombeau est simple et beau. L'ensemble en est pittoresque ; et l'on ne desire rien à la figure de l'Amitié de tout ce qui tient aux parties de l'art. La position, l'expression, le dessin, la draperie, sont bien. Mais qu'est-ce qui désigne l'Amitié plutôt qu'une autre vertu ?

LE PORTRAIT DU PEINTRE HALLÉ.

Je ne me le rappelle pas.

LE PORTRAIT DU MÉDECIN BORIE.

Ressemblant à faire mourir de peur un malade.

Tout ce que Caffieri a exposé cette année est digne d'éloge. Certes, cela ne manque pas de ce que vous savez. Je crois que cet artiste est mort il y a quelques mois. Un an plus tôt, on ne l'aurait pas regretté.

BERRUER.

L'ANNONCIATION EN BAS-RELIEF ; AUX DEUX CÔTÉS DU BAS-RELIEF LA FOI ET L'HUMILITÉ.

Grand morceau, dont on a exposé le modèle sur la moitié de sa grandeur.

Hors du bas-relief, à droite, contre un pilastre, une figure de ronde-bosse, tenant une balle dans la main, foulant du pied une couronne, son autre bras ramené sur son ventre, y soutenant sa

draperie, ce qui lui donne l'air d'une fille grosse; et je ne voudrais pas jurer qu'il n'en fût quelque chose, car elle est triste. Je n'entends rien à ces symboles. Qu'est-ce que cette balle? Eh! l'Orgueil foule encore mieux aux pieds les couronnes que l'Humilité.

A gauche, adossée au pilastre correspondant, une autre figure de ronde-bosse, un calice à la main, ce calice surmonté d'une hostie, l'autre main montrant le vase sacré. Figure hiéroglyphique, paquet de draperies.

Entre ces deux pilastres, dans un enfoncement, formant l'intérieur d'une chambre, *l'Annonciation.* La Vierge est à droite, à genoux, le corps incliné, en devant s'entend, et se soumettant au *fiat;* elle est aussi de ronde-bosse. Ses bras étendus, ouverts, rendent bien sa résignation. Il n'y a, du reste, ni bien ni mal à en dire; c'est de position, de draperie, de caractère, une Vierge comme une autre. A gauche, en l'air et de bas-relief, l'Ange annonciateur. Ce n'est pas celui de Saint-Roch. Celui-ci eût tenté la Vierge, fait cocu Joseph, et l'Esprit-Saint, camus. Berruer, ou Dieu le père, l'a choisi cette fois maigre, long, élancé et d'un caractère de tête ordinaire. Il fait son compliment, et montre l'Esprit-Saint de ronde-bosse, à l'angle supérieur droit de la chambre, à la pointe du faisceau lumineux et fécondant qui passe sur la tête de la Vierge, et forme

des sillons de bas-relief sur le fond. Ouvrage commun dans toutes ses parties. Ces figures des côtés en détruiraient le silence, s'il y en avait. Ne nous arrêtons pas davantage à ce qui n'a arrêté personne.

HÉBÉ.

Ah ! quelle Hébé ! Nulle grâce. C'est la déesse de la jeunesse, et elle a vingt-quatre ans au moins. C'est celle qui verse aux dieux l'ambroisie, ce breuvage qui allume dans les ames divines une joie éternelle ; et elle est ennuyée et triste. L'artiste aura choisi le jour où Ganimède fut admis au rang des dieux. Les bras de cette Hébé ne finissent point.

UN BUSTE.

Je ne sais de qui, et placé je ne sais où. Berruer a du talent qu'il a bien caché cette année.

212. GOIS.

Qui est ce désespéré renversé sur une ruche, au dedans de laquelle on voit des rayons de miel? Comme ses cheveux pendent ! comme il se tord les bras ! comme il crie ! A-t-il perdu son père, sa mère, sa sœur, ou sa fille, son ami ou sa maîtresse? Non, c'est Aristée qui a perdu ses mouches. Quand l'idée est absurde, j'ai peine à parler

du faire. Cette figure est bien modelée ; et il y a, certes, de très-belles parties et du ciseau.

L'IMAGE DE LA DOULEUR.

On dit que cela est beau, que cette tête est touchante, que l'expression en est belle, et le marbre bien travaillé. Je dis moi, contre le sentiment général, que cette douleur n'est que celle d'une vierge au pied de la croix ; qu'elle est unie, monotone, sans inégalités, sans passages ; que c'est une vessie soufflée ; que, si l'on appliquait un peu fortement les mains sur ses joues, elles feraient la plus belle explosion. La douleur donne de la bouffissure, mais non jusque-là. C'est une infiltration aqueuse la plus complète.

BUSTE EN TERRE CUITE.

Je ne sais de qui; mais vrai, savant, parlant, original. Je gage qu'il ressemble.

PLUSIEURS DESSINS LAVÉS.

Avant que d'en parler, soyons de bonne foi. C'est peut-être le poète qui a inspiré au statuaire ce désespéré d'Aristée. Il n'en est rien ; le poète dit simplement :

> *Tristis ad extremi sacrum caput adstitit amnis,*
> *Multa querens* (1).

C'est un fils qui s'adresse à sa mère, dans Vir-

(1) VIRGIL. *Georg.* lib. IV, vers. 319, 320. ÉDIT.

gile; dans le statuaire, c'est un enragé qui charge les dieux d'imprécations.

Les dessins lavés au bistre et à l'encre de la Chine, sont sublimes; tout-à-fait dans le goût des grands maîtres. Rien de maniéré, de petit ni de moderne, soit pour la composition, soit pour les caractères, soit pour la touche. Il n'y a rien de fini. Ce sont des jets de têtes, mais beaux, mais grands, mais neufs, et d'un pittoresque!... Un homme qui sent, ne passe pas là-devant sans être tiré par la manche. Cet artiste a de l'idée.

MOUCHY.

216. LE REPOS D'UN BERGER.

Il est assis; il a les mains appuyées sur un bâton qui soutient ses bras; le reste du corps est assez mollement jeté de la droite à la gauche; il regarde; il respire; il vit. Il aperçoit au loin quelque objet qui l'intéresse. Il est voluptueux d'attitude, mais non de repos. Le repos ici a précédé la fatigue. L'homme qui se repose se soulage d'un malaise; on le voit sur son visage, dans l'affaissement, l'abandon de ses membres; et ces caractères manquent à ce berger. Je dirai de celui-ci et de celui qui a fait l'*Innocence* : pourquoi avoir écrit votre intention au bas de votre figure? C'est une sottise. Avez-vous craint que nous ignorassions que vous n'avez rien entendu à ce que vous

faisiez? Falconet a-t-il eu besoin de graver au pied de son *Amitié*, l'*Amitié?* Eh! laissez à notre imagination le soin de baptiser vos ouvrages. Elle s'en acquittera bien. Hâtez-vous donc d'effacer ces ridicules inscriptions. Je l'ai revue, cette *Innocence* prétendue; elle a la tête penchée vers la droite, et la gorge nue de ce côté. Si vous la considérez quelque temps, vous croirez qu'elle sourit en elle-même de l'impression que cette gorge a faite sur quelqu'un qui la regarde furtivement, et dont elle peut ignorer la présence, et qu'elle dit en elle-même : cela vous plaît! Je le crois bien; aussi n'est-il pas mal, ce téton. Quant à la tête du *Berger de repos*, c'est la copie assez fidèle de la première figure qu'on trouve à gauche, aux Tuileries, en entrant par le Pont-Royal.

DEUX ENFANTS DESTINÉS POUR UNE CHAPELLE.

Cela des enfants! Ce sont deux gros boudins étranglés par le bout, pour y pratiquer une tête.

DEUX MÉDAILLONS.

Je ne les ai point vus, dieu merci.

LorsqueMouchy demanda à Pigal sa nièce en mariage, il lui mit un ébauchoir à la main; et lui présentant de la terre glaise, il lui dit : Ecris-moi là ta demande. Falconet en aurait fait autant; seulement il aurait dit : Ecrivez. Mouchy disait à un jeune Suisse de ses amis : Pourquoi ne te fais-

tu pas recevoir? Diable, lui répondit le Suisse, tu en parles bien à ton aise. Je n'ai point d'oncle, moi.

FRANCINE.

218. UN CHRIST A LA COLONNE.

Il attend la fessée. Figure commune, plate de caractère et d'expression, sans aucun mérite qui la distingue. Morceau de réception, morceau d'exclusion.

LES GRAVEURS.

---

219. COCHIN.

Plusieurs dessins allégoriques, sur les règnes des rois de France. J'aime Cochin; mais j'aime plus la vérité. Les dessins de Cochin sont de très-bons tableaux d'histoire, bien composés, bien dessinés, figures bien groupées, costumes bien rigoureusement observés, et dans les armes et dans les vêtements, et dans les caractères. Mais il n'y a point d'air entre les figures, point de plans. Sa composition n'a que l'épaisseur du pa-

pier. C'est comme une plante qu'un botaniste met à sécher dans un livre ; elles sont aplaties, collées les unes sur les autres. Il ne sait pas peindre ; la magie des lumières et des ombres lui est inconnue ; rien n'avance, rien ne recule ; et puis comparé à Bouchardon, à d'autres grands dessinateurs, je trouve qu'il emploie trop de crayon, ce qui ôte à son faire de la facilité, sans lui donner plus de force. Je ne saurais m'empêcher d'insister sur un autre défaut, qui n'est pas celui de l'artiste. C'est que la barbarie et le mauvais goût des vêtements donnent à ces compositions un aspect bas, ignoble, un faux air de bambochades. Il faudrait un génie rare, un talent extraordinaire, une force d'expression peu commune, une grande manière de traiter de plats vêtements pour conserver aux actions de la dignité. Un de ses meilleurs dessins, est celui où le fougueux Bernard entraîne à la croisade son monarque, en dépit du sage Suger (1). Le monarque (2) a l'épée nue à la main. Bernard l'a saisi par cette main armée. Suger le tient de l'autre, parle, représente, prie, sollicite, et sollicite en vain. Le moine est très-impérieux, très-beau ;

(1) *Suger*, abbé de Saint-Denis, vivait au temps de la seconde croisade, sous Louis VII ; il fut aussi le contemporain d'Héloïse et d'Abélard, contre qui S[t]. Bernard, au rapport de Bayle, a déployé une animosité toute religieuse. ÉDIT[s].

(2) Louis VII. ÉDIT[s].

l'abbé, très-affligé, très-suppliant. Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées; trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. Je ne m'y ferai jamais. Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité, et appelant l'hiéroglyphe à son secours; d'où il résulte un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque, compositions dignes des temps gothiques, et non des nôtres. Quelle folie de chercher à caractériser autour d'un fait, d'un instant individuel, l'intervalle d'un règne! Et rends-moi bien cet instant; laisse-là tous ces monstres symboliques; surtout donne de la profondeur à ta scène; que tes figures ne soient pas à mes yeux des cartons découpés : et tu seras simple, clair, grand et beau. Avec tout cela, les dessins de Cochin sont faits avec un esprit infini, d'un goût exquis : il y a de la verve, du tact, du ragoût, du caractère, de l'expression; cependant, arrangés de pratique. Il compte pour rien la nature. Cela est de son âge. Il l'a tant vue, qu'il croit sérieusement, comme son ami Boucher, qu'il n'a plus rien à y voir. Et, enragées bêtes que vous êtes, je ne l'exige pas de vous pour faire un nez, une bouche, un oeil, mais bien pour saisir, dans l'action d'une figure, cette loi de sym-

pathie qui dispose de toutes ses parties, et qui en dispose d'une manière qui sera toujours nouvelle pour l'artiste, eût-il été doué de la plus incroyable imagination, eût-il par devers lui mille ans d'étude.

UN DESSIN REPRÉSENTANT UNE ÉCOLE DE MODÈLE,

Autour duquel les élèves travaillent pour le prix de l'expression. Cette figure élevée sur l'estrade, joue bien la dignité; ces élèves sont très-bien posés; mais l'école n'a pas un pouce de profondeur. Il faut être bien maladroit, pour ne savoir pas étendre la scène avec une estrade, une figure, des rangs de bancs concentriques, et des élèves dispersés sur ces bancs. Il n'y a point ici de sortilège; ce n'est qu'une affaire linéaire et de perspective. Cela me dépite. Cochin est paresseux, et compte trop sur sa facilité.

LEBAS ET COCHIN.

221. DEUX ESTAMPES DE LA QUATRIÈME SUITE DES PORTS DE FRANCE, PEINTS PAR VERNET.

Gravures médiocres, faites en commun par deux habiles gens, dont l'un aime trop l'argent, et l'autre trop le plaisir. Ce n'est pas seulement à Vernet, c'est à eux-mêmes que ces artistes sont inférieurs; l'un a fait les figures par-dessous jambe, et Lebas les ciels.

222. WILLE.

L'INSTRUCTION PATERNELLE, D'APRÈS THERBURG.

L'OBSERVATEUR DISTRAIT, D'APRÈS MIERIS.

Il faut saisir tout ce qui sortira du burin de celui-ci. Il est habile et travaille d'après habile. Il a excellé dans de grands morceaux, et il est précieux dans les petits sujets. Avec tout cela, les graveurs se multiplient à l'infini, et la gravure s'en va. Wille a le burin net, et d'une sûreté propre à l'artiste : la tête de l'observateur précieusement finie, et bien dans l'effet.

FLIPART.

224. LE PARALYTIQUE, D'APRÈS GREUZE.

LA JEUNE FILLE QUI PLEURE SON OISEAU, D'APRÈS LE MÊME.

Celui qui ne connaîtra ces deux morceaux que d'après la gravure, sera bien éloigné de compte. *Le Paralytique* est sec, dur et noir. *La jeune Fille* (1) a perdu sa finesse et sa grâce; elle a un œil poché, et cette guirlande qui l'encadre l'alourdit. *Le Paralytique* (2), estampe charbon-

(1) Ce tableau est décrit tome VIII, page 245. EDIT^s.

(2) Voyez sur ce tableau une anecdote rapportée au tome VIII, page 267. ÉDIT^s.

née, caractères manqués, rien de l'effet du tableau ; ponsif noir, étalé sur un morceau de ferblanc.

LEMPEREUR.

223. LE PORTRAIT DE M. WATELET.

L'APOTHÉOSE DE M. DU BELLOI.

Je ne connais pas le *portrait de M. Watelet ;* quant à l'*Apothéose de M. du Belloi*, tant que Voltaire n'aura pas vingt statues en bronze et autant en marbre, il faut que j'ignore cette impertinence. C'est un médaillon présenté au Génie de la Poésie, pour être attaché à la pyramide de l'Immortalité. Attache, attache tant que tu voudras, pauvre Génie si vilement employé ; je te réponds que le clou manquera, et que le médaillon tombera dans la boue. Une Apothéose ! et pourquoi ? Pour une mauvaise tragédie (1), sur un des plus beaux sujets et des plus féconds, d'un style boursoufflé et barbare, morte à n'en jamais revenir. Cela fait hausser les épaules. On dit le Watelet assez bien. Pour le du Belloi, mauvais de tout point. J'en suis bien aise.

(1) *Le Siège de Calais*, représenté le 13 février 1765. Édit.

MOITTE.

228. LE PORTRAIT DE DUHAMEL DU MONCEAU.

Celui à qui Maupertuis disait : Convenez, qu'excepté vous, tous les physiciens de l'académie ne sont que des sots ; et qui répondait ingénument à Maupertuis : Je sais bien, monsieur, que la politesse excepte toujours celui à qui l'on parle. Ce Duhamel a inventé une infinité de machines qui ne servent à rien; écrit et traduit une infinité de livres sur l'agriculture, qu'on ne connaît plus; fait toute sa vie des expériences dont on attend encore quelque résultat utile ; c'est un chien qui suit à vue le gibier que les chiens qui ont du nez font lever, qui le fait abandonner aux autres, et qui ne le prend jamais. Au reste, son portrait est d'un burin moelleux, et qui sait donner aux chairs de la souplesse.

MELLINI.

229. Un portrait à moi inconnu.

BEAUVARLET.

230. M. LE COMTE D'ARTOIS ET MADAME, D'APRÈS DROUAIS.

Autres morceaux à moi inconnus.

Pour ces dessins de *Mercure* et d'*Aglaure*, et de *la Fête de Campagne*, l'un d'après La Hire,

et l'autre d'après Téniers, tous les deux destinés pour le burin, ils sont faciles et bien.

232. ALLIAMET ET STRANGE.

Lorsqu'un ancien *port de Gênes*, d'après Berghem; un *Abraham répudiant Agar*, et une *Esther devant Assuérus*, d'après le Guerchin; une *Vierge avec son enfant*, un *Amour endormi*, d'après le Guide, ne font pas sensation, ils doivent être bien médiocres. Il faut avouer aussi qu'à côté de la peinture, le rôle de la gravure est bien froid; on la laisse toute seule dans les embrasures des croisées, où il est d'usage de la reléguer.

235. DEMARTEAU.

Je me suis expliqué ailleurs sur l'allégorie de Cochin, relative à la vie et à *la mort de M. le Dauphin* (1).

La Justice protégeant les Arts, *Notre-Seigneur au tombeau*, les deux premiers d'après le Caravage, le second d'après le Cortone, tous les trois dessinés par Cochin, et gravés par Demarteau, sont à s'y tromper. Ce sont de vrais dessins au crayon. La belle, l'utile invention que cette manière de graver!

Le *Groupe d'enfants*, la *Tête de femme*, les

(1) Tome IX, page 114, 115. ÉDIT^s.

deux petites Têtes, la *Femme qui dort avec son enfant*, gravés au crayon, mais à plusieurs crayons, sont d'un effet vraiment surprenant.

J'en dis autant de l'*Académie du satyre Marsias* d'après Carle Van-Loo. Les deux Enfants en l'air, sortant de dessous un lambeau de draperie, sont d'une finesse et d'une légèreté étonnantes; cette femme qui regarde ironiquement par-dessus son épaule, est d'une grâce et d'une expression peu communes. Je loue Boucher, quand il le mérite. Et fin des Graveurs, et du Salon de 1767.

Dieu soit béni. J'étais las de louer et de blâmer. Il ne me reste plus qu'à vous faire l'histoire de la distribution des prix de cette année, de l'injustice et de la honte de l'Académie (1), et du ressentiment et de la vengeance des élèves. Ce sera pour le feuillet suivant, le seul que je voudrais que l'on publiât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et dans tous les carrefours, afin qu'un pareil événement n'eût jamais lieu. En attendant ce feuillet, permettez, pour le soulagement de ma conscience tourmentée de remords, que je réclame ici contre tout ce que j'ai dit, soit en bien, soit en mal. Je ne réponds que d'une chose, c'est de n'avoir écouté dans aucun endroit ni l'amitié ni la haine. Mais quand je pense que j'ai moins employé de temps à examiner deux cents morceaux, qu'il n'en faudrait accorder à trois ou

(1) Voyez page 113 de ce volume. ÉDIT[s].

quatre pour en bien juger ; quand j'apprécie scrupuleusement la petite dose de mon expérience et de mes lumières, avec la témérité dont je prononce ; et surtout lorsque je vois que, moins ignorant d'un Salon à un autre, je suis plus réservé, plus timide, et que je présume avec raison qu'il ne me manque peut-être que d'avoir vu davantage pour être plus juste, je me frappe la poitrine, et je demande pardon à Dieu, aux hommes et à vous, mon père, et de mes critiques hasardées, et de mes éloges inconsidérés.

DE LA MANIÈRE.

Sujet difficile, trop difficile, peut-être pour celui qui n'en sait pas plus que moi ; matière à réflexions fines et profondes, qui demande une grande étendue de connaissances, et surtout une liberté d'esprit que je n'ai pas. Depuis la perte de notre ami commun, mon ame a beau s'agiter, elle reste enveloppée de ténèbres, au milieu desquelles une longue suite de scènes douloureuses se renouvellent. Au moment où je vous parle, je suis à côté de son lit ; je le vois, j'entends sa plainte, je touche ses genoux froids ; je pense qu'un jour..... Ah ! Grimm, dispensez-moi d'écrire, ou du moins laissez-moi pleurer un moment.

La *manière* est un vice commun à tous les beaux-arts. Ses sources sont plus secrètes encore

que celles de la beauté. Elle a je ne sais quoi d'original qui séduit les enfants, qui frappe la multitude, et qui corrompt quelquefois toute une nation; mais elle est plus insupportable à l'homme de goût que la laideur; car la laideur est naturelle, et n'annonce par elle-même aucune prétention, aucun ridicule, aucun travers d'esprit.

Un sauvage *maniéré*, un paysan, un pâtre, un artisan *maniérés*, sont des espèces de monstres qu'on n'imagine pas en nature; cependant ils peuvent l'être en imitation. La *manière* est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple.

Il me semblerait donc premièrement, que la *manière*, soit dans les mœurs, soit dans le discours, soit dans les arts, est un vice de société policée.

A l'origine des sociétés, on trouve les arts bruts, le discours barbare, les mœurs agrestes; mais ces choses tendent d'un même pas à la perfection, jusqu'à ce que le grand goût naisse; mais ce grand goût est comme le tranchant d'un rasoir, sur lequel il est difficile de se tenir. Bientôt les mœurs se dépravent; l'empire de la raison s'étend; le discours devient épigrammatique, ingénieux, laconique, sentencieux; les arts se corrompent par le raffinement. On trouve les anciennes routes occupées par des modèles sublimes

qu'on désespère d'égaler. On écrit des poétiques ; on imagine de nouveaux genres ; on devient singulier, bizarre, *maniéré ;* d'où il paraît que la *manière* est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence.

Lorsque le bon goût a été porté chez une nation à son plus haut point de perfection, on dispute sur le mérite des Anciens, qu'on lit moins que jamais. La petite portion du peuple, qui médite, qui réfléchit, qui pense, qui prend pour unique mesure de son estime le vrai, le bon, l'utile ; pour trancher le mot, les philosophes dédaignent les fictions, la poésie, l'harmonie, l'antiquité. Ceux qui sentent, qui sont frappés d'une belle image, qui ont une oreille fine et délicate, crient au blasphème, à l'impiété. Plus on méprise leur idole, plus ils s'inclinent devant elle. S'il se rencontre alors quelque homme original, d'un esprit subtil, discutant, analysant, décomposant, corrompant la poésie par la philosophie, et la philosophie par quelques bluettes de poésie, il naît une *manière* qui entraîne la nation. De là une foule d'insipides imitateurs d'un modèle bizarre, imitateurs dont on pourrait dire, comme le médecin Procope disait : Eux, bossus ! vous vous moquez ; ils ne sont que mal faits.

Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt ; leur

vice ne leur appartient pas ; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle et de Boucher.

Le mot *manière* se prend en bonne et en mauvaise part; mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit : Avoir de la *manière*, être *maniéré*, et c'est un vice : mais on dit aussi : Sa *manière* est grande; c'est la *manière* du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphaël, des Carraches.

Je ne cite ici que des peintres; mais la *manière* a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature.

Il y a un modèle primitif qui n'est point en Nature, et qui n'est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste. Il y a, entre l'être de Nature le plus parfait et ce modèle primitif et vague, une latitude sur laquelle les artistes se dispersent. De là les différentes *manières* propres aux diverses écoles, et à quelques maîtres distingués de la même école, *manière* de dessiner, d'éclairer, de colorier, de draper, d'ordonner, d'exprimer; toutes sont bonnes, toutes sont plus ou moins voisines du modèle idéal. La *Vénus de Médicis* est belle. La statue du *Pygmalion* de Falconet est belle. Il semble seulement que ce soient deux espèces diverses de belle femme.

J'aime mieux la belle femme des Anciens que la belle femme des modernes, parce qu'elle est

plus femme. Car qu'est-ce que la femme? Le premier domicile de l'homme. Faites donc que j'aperçoive ce caractère dans la largeur des hanches et des reins. Si vous cherchez l'élégance, le svelte aux dépens de ce caractère, votre élégance sera fausse, vous serez *maniéré*.

Il y a une *manière* nationale, dont il est difficile de se départir. On est tenté de prendre pour la belle nature celle qu'on a toujours vue : cependant le modèle primitif n'est d'aucun siècle, d'aucun pays. Plus la *manière* nationale s'en rapprochera, moins elle sera vicieuse. Au lieu de me montrer le premier domicile de l'homme, vous me montrez celui du plaisir.

Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande, qu'il a imitée? Dans des sujets flamands, peut-être serait-elle moins répréhensible; peut-être la constitution lâche, molle et replète étant bien d'un Silène, d'une Bacchante et d'autres êtres crapuleux, conviendrait-elle tout-à-fait dans une Bacchanale.

C'est que toute incorrection n'est pas vicieuse; c'est qu'il y a des difformités d'âge et de condition. L'enfant est une masse de chair non développée; le vieillard est décharné, sec et voûté. Il y a des incorrections locales. Le Chinois a les yeux petits et obliques; la Flamande, ses grosses fesses et ses lourdes mamelles; le Nègre, son nez

épaté, ses grosses lèvres et ses cheveux crépus. C'est en s'assujétissant à ces incorrections, qu'on éviterait la *manière*, loin d'y tomber.

Si la *manière* est une affectation, quelle est la partie de la peinture qui ne puisse pécher par ce défaut?

Le dessin? Mais il y en a qui dessinent rond; il y en a qui dessinent carré. Les uns font leurs figures longues et sveltes; d'autres les font courtes et lourdes; ou les parties sont trop ressenties, ou elles ne le sont point du tout. Celui qui a étudié l'écorché, voit et rend toujours le dessous de la peau. Certains artistes stériles n'ont qu'un petit nombre de positions de corps, qu'un pied, une main, un bras, un dos, une jambe, une tête, qu'on retrouve partout. Ici, je reconnais l'esclave de la nature; là l'esclave de l'antique.

Le clair-obscur? Mais qu'est-ce que cette affectation de rassembler toute la lumière sur un seul objet, et de jeter le reste de la composition dans l'ombre? Il semble que ces artistes n'ont jamais rien vu que par un trou. D'autres étendront davantage leurs lumières et leurs ombres; mais ils retombent sans cesse dans la même distribution, leur soleil est immobile. Si vous avez jamais observé les petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie, vous aurez une juste idée du papillotage.

La couleur? Mais, le soleil de l'art n'étant pas

le même que le soleil de la nature; la lumière du peintre, celle du ciel; la chair de la palette, la mienne; l'œil d'un artiste, celui d'un autre; comment n'y aurait-il point de *manière* dans la couleur? Comment l'un ne serait-il pas trop éclatant; l'autre trop gris; un troisième tout-à-fait terne ou sombre? Comment n'y aurait-il pas un vice de technique, résultant des faux mélanges; un vice de l'école ou de maître; un vice de l'organe, si les différentes couleurs ne l'affectent pas proportionnellement?

L'expression? Mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être *maniérée*. En effet, l'expression est *maniérée* en cent façons diverses. Il y a dans l'art, comme dans la société, les fausses grâces, la minauderie, l'afféterie, le précieux, l'ignoble, la fausse dignité ou la morgue, la fausse gravité ou la pédanterie, la fausse douleur, la fausse piété; on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions; ces grimaces sont quelquefois dans la nature; mais elles déplaisent toujours dans l'imitation : nous exigeons qu'on soit homme, même au milieu des plus violents supplices.

Il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action, ne soit pas *maniéré*.

Tout personnage qui semble vous dire : voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien, est faux et *maniéré*.

Tout personnage qui s'écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe, est faux et *maniéré*.

J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel *maniérait* ses élèves; et je ne m'en dédis pas. Les mouvements souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples, réelles, de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de convention, qu'il entendait mieux que personne au monde. Mais Marcel ne savait rien de l'allure franche du sauvage. Mais à Constantinople, ayant à montrer à marcher, à se présenter, à danser à un Turc, Marcel se serait fait d'autres règles. Qu'on prétende que son élève exécutait à merveille la singerie française du respect, j'y consentirai; mais que cet élève sût mieux qu'un autre se désoler de la mort ou de l'infidélité d'une maîtresse, se jeter aux pieds d'un père irrité, je n'en crois rien. Tout l'art de Marcel se réduisait à la science d'un certain nombre d'évolutions de société; il n'en savait pas assez pour former même un médiocre acteur; et le plus insipide modèle qu'un artiste eût pu choisir, c'eût été son élève.

Puisqu'il y a des groupes de commande, des masses de convention, des attitudes parasites, une distribution asservie au technique, souvent

en dépit de la nature du sujet, de faux contrastes entre les figures, des contrastes tout aussi faux entre les membres d'une figure; il y a donc de la *manière* dans la composition, dans l'ordonnance d'un tableau.

Réfléchissez-y; et vous concevrez que le pauvre, le mesquin, le petit, le *maniéré*, a lieu même dans la draperie.

L'imitation rigoureuse de Nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin, mais jamais faux ou *maniéré*.

C'est de l'imitation de Nature, soit exagérée, soit embellie, que sortiront le beau et le vrai, le *maniéré* et le faux; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination; il reste sans aucun modèle précis.

Tout ce qui est romanesque est faux et *maniéré*. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au-delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits, n'est-elle pas romanesque? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré? Voyez-le dans le préambule de ce Salon.

La différence de l'Iliade à un roman est celle de ce monde tel qu'il est, à un monde tout semblable, mais où les êtres, et par conséquent tous les phénomènes physiques et moraux seraient beaucoup plus grands; moyen sûr d'exciter l'admiration d'un pygmée tel que moi.

Mais je me lasse ; je m'ennuie moi-même ; et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. Je ne suis pas autrement satisfait de ce morceau, que je brûlerais si ce n'était sou peines de le refaire.

LES DEUX ACADÉMIES.

Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai ; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe ; le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.

J'avais deux Anglais à promener. Ils s'en sont retournés, après avoir tout vu ; et je trouve qu'ils me manquent beaucoup. Ceux-là n'étaient pas enthousiastes de leur pays. Ils remarquaient que notre langue s'était perfectionnée, tandis que la leur était restée presque barbare..... C'est, leur dis-je, que personne ne se mêle de la vôtre, et que nous avons quarante oies qui gardent le Capitole ; comparaison qui leur parut d'autant plus juste qu'ainsi que les oies romaines, les nôtres gardent le Capitole et ne le défendent pas.

Les quarante oies viennent de couronner une mauvaise pièce d'un petit Sabatin Langeac, pièce

plus jeune encore que l'auteur, pièce dont on fait honneur à Marmontel, qui pourrait dire comme le paysan de madame de Sévigné accusé par une fille de lui avoir fait un enfant : Je ne l'ai pas fait; mais il est vrai que je n'y ai pas nui; pièce que Marmontel a lue à l'assemblée publique, sans que la séduction de sa déclamation en ait pu dérober la pauvreté ; pièce qui a ôté le prix à un certain M. de Rulhières, qui avait envoyé au concours une excellente *satire sur l'inutilité des disputes*, excellente pour le ton et pour les choses, et qu'on a cru devoir exclure pour cause de personnalités; et tout cela n'est pas un conte, ni ce qui suit non plus.

Ce jugement des oies a donné lieu à une scène assez vive entre Marmontel et un jeune poète appelé Champfort, d'une figure très-aimable, avec assez de talent, les plus belles apparences de modestie, et la suffisance la mieux conditionnée. C'est un petit ballon dont une piqûre d'épingle fait sortir un vent violent. Voici le début du petit ballon.

CHAMPFORT.

Il faut, messieurs, que la pièce que vous avez préférée soit excellente.

MARMONTEL.

Et pourquoi cela?

CHAMPFORT.

C'est qu'elle vaut mieux que celle de La Harpe.

MARMONTEL.

Elle pourrait valoir mieux que celle que vous citez, et ne valoir pas grand' chose.

CHAMPFORT.

Mais j'ai vu celle-ci.

MARMONTEL.

Et vous l'avez trouvée bonne?

CHAMPFORT.

Très-bonne.

MARMONTEL.

C'est que vous ne vous y connaissez pas.

CHAMPFORT.

Mais si celle de La Harpe est mauvaise, et si pourtant elle est meilleure que celle du petit Sabatin, celle-ci est donc détestable?

MARMONTEL.

Cela se peut.

CHAMPFORT.

Et pourquoi couronner une pièce détestable.

MARMONTEL.

Et pourquoi n'avoir pas fait cette question-là, quand on a couronné la vôtre? etc., etc.

C'est ainsi que Marmontel fouettait le petit ballon Champfort, tandis que de son côté le public n'épargnait pas le derrière de l'Académie.

Voilà l'histoire de la honte de l'Académie Française; et voici l'histoire de la honte de l'Académie de peinture.

Vous savez que nous avons ici une École de

peinture, de sculpture et d'architecture, dont les places sont au concours, comme devraient y être toutes celles de la nation, si l'on était aussi curieux d'avoir de grands magistrats que l'on est curieux d'avoir de grands artistes. On demeure trois ans dans cette École; on y est logé, nourri, chauffé, éclairé, instruit et gratifié de trois cents livres tous les ans. Quand on a fini son triennat, on passe à Rome, où nous avons une autre École. Les élèves y jouissent des mêmes prérogatives qu'à Paris, et ils y ont cent francs de plus par an. Il sort tous les ans de l'École de Paris, trois élèves qui vont à l'École de Rome, et qui font place ici à trois nouveaux entrants. Songez, mon ami, de quelle importance sont ces places, pour des enfants, dont communément les parents sont pauvres, qui ont beaucoup dépensé à ces pauvres parents, qui ont travaillé de longues années, et à qui l'on fait une injustice, certes, très-criminelle, lorsque c'est la partialité des juges, et non le mérite des concurrents, qui dispose de ces places.

Tout élève, fort ou faible, peut mettre au prix. L'Académie donne le sujet. Cette année, c'était *le Triomphe de David après la défaite du Philistin Goliath*. Chaque élève fait son esquisse, au bas de laquelle il écrit son nom. Le premier jugement de l'Académie consiste à choisir entre ces esquisses celles qui sont dignes de concourir :

elles se réduisent ordinairement à sept ou huit. Les jeunes auteurs de ces esquisses, peintres ou sculpteurs, sont obligés de conformer leurs tableaux ou bas-reliefs aux esquisses sur lesquelles ils ont été admis. Alors on les renferme chacun séparément, et ils travaillent à leurs morceaux. Ces morceaux faits sont exposés au public pendant plusieurs jours; et l'Académie adjuge le prix, ou l'entrée à la pension, le samedi qui suit le jour de la Saint-Louis.

Ce jour, la place du Louvre est couverte d'artistes, d'élèves et de citoyens de tous les ordres. On y attend en silence la nomination de l'Académie.

Le prix de peinture fut accordé à un jeune homme, appelé Vincent. Aussitôt, il se fit un bruit d'acclamations et d'applaudissements. Le mérite en effet avait été récompensé. Le vainqueur élevé sur les épaules de ses camarades fut promené tout autour de la place; et après avoir joui des honneurs de cette espèce d'ovation, il fut déposé à la pension. C'est une cérémonie d'usage qui me plaît.

Cela fait, on attendit en silence la nomination du prix de sculpture. Il y avait trois bas-reliefs de la première force. Les jeunes élèves qui les avaient faits, et qui ne doutaient point que le prix n'allât à l'un d'eux, se disaient amicalement: J'ai fait une assez bonne chose; mais tu en as fait

une belle, et si tu as le prix je m'en consolerai. Eh bien! mon ami, ils en ont été privés tous les trois. La cabale l'a adjugé à un nommé Moitte, élève de Pigal. Notre ami Pigal et son ami Le Moyne se sont un peu déshonorés. Pigal disait à Le Moyne : Si l'on ne couronne pas mon élève, je quitterai l'Académie ; et Le Moyne n'a jamais eu le courage de lui répondre : S'il faut que l'Académie fasse une injustice pour vous conserver, il y aura de l'honneur pour elle à vous perdre. Mais revenons à nos assistants sur la place du Louvre.

C'était une consternation muette. L'élève appelé Milon, à qui le public, la partie saine de l'Académie, et ses camarades avaient déféré le prix, se trouva mal. Alors il s'éleva un murmure, puis des cris, des invectives, des huées, de la fureur; ce fut un tumulte effroyable. Le premier qui se présenta pour sortir, ce fut le bel abbé Pommier, conseiller au parlement, et membre honoraire de l'Académie. La porte était obsédée; il demanda qu'on lui fît passage. La foule s'ouvrit, et tandis qu'il la traversait, on lui criait : Passe, foutu âne. L'élève injustement couronné parut ensuite. Les plus échauffés des jeunes élèves s'attachent à ses vêtements, et lui disent : Croûte, croûte abominable, infâme croûte, tu n'entreras pas ; nous t'assommerons plutôt; et puis c'était un redoublement de cris et de huées à ne pas s'entendre. Le Moitte tremblant, décon-

certé, disait : Messieurs, ce n'est pas moi, c'est l'Académie; et on lui répondait : Si tu n'es pas un indigne, comme ceux qui t'ont nommé, remonte, et va leur dire que tu ne veux pas entrer. Il s'éleva dans ces entrefaites une voix qui criait : Mettons-le à quatre pattes, et promenons-le autour de la place avec Milon sur son dos; et peu s'en fallut que cela ne s'exécutât. Cependant les académiciens, qui s'attendaient à être sifflés, honnis, bafoués, n'osaient se montrer. Ils ne se trompaient pas. Ils le furent en effet avec le plus grand éclat possible. Cochin avait beau crier : Que les mécontents viennent s'inscrire chez moi; on ne l'écoutait pas, on sifflait, on honnissait, on bafouait. Pigal, le chapeau sur la tête et de son ton rustre que vous lui connaissez, s'adressa à un particulier qu'il prit pour un artiste, et qui ne l'était pas, et lui demanda s'il était en état de juger mieux que lui. Ce particulier, enfonçant son chapeau sur sa tête, lui répondit qu'il ne s'entendait point en bas-reliefs, mais qu'il se connaissait en insolent, et qu'il en était un. Vous croyez peut-être que la nuit survint, et que tout s'apaisa; pas tout-à-fait. . . . .

Les élèves indignés s'attroupèrent, et concertèrent, pour le jour prochain d'assemblée, une avanie nouvelle. Ils s'informèrent exactement qui est-ce qui avait voté pour Milon, qui est-ce qui avait voté pour Moitte, et s'assemblèrent

tous le samedi suivant sur la place du Louvre, avec tous les instruments d'un charivari, et bonne résolution de les employer : mais ce projet ne tint pas contre la crainte du guet et du châtelet. Ils se contentèrent de former deux files, entre lesquelles tous leurs maîtres seraient obligés de passer. Boucher, Dumont, Van-Loo, et quelques autres défenseurs du mérite se présentèrent les premiers ; et les voilà entourés, accueillis, embrassés, applaudis. Arrive Pigal ; et lorsqu'il est engagé entre les files, on crie *du dos* ; il se fait de droite et de gauche un demi-tour de conversion ; et Pigal passe entre deux longues rangées de dos : même salut et mêmes honneurs à Cochin ; à M. et madame Vien, et aux autres.

Les académiciens ont fait casser tous les bas-reliefs, afin qu'il ne restât aucune preuve de leur injustice. Vous ne serez peut-être pas fâché de connaître celui de Milon, et je vais vous le décrire.

A droite ce sont trois grands Philistins, bien contrits, bien humiliés ; l'un, les bras liés sur le dos ; un jeune Israélite est occupé à lier les bras des deux autres. Ensuite, David est porté sur son char par des femmes, dont une, prosternée, embrasse ses jambes, d'autres l'élèvent, une troisième sur le fond le couronne. Son char est attelé de deux chevaux fougueux, à la tête de ces chevaux, un écuyer les contient par la bride, et se dis-

pose à remettre les rênes au triomphateur. Sur le devant, un vigoureux Israélite, tout nu, enfonce la pique dans la tête de Goliath, qu'on voit énorme, renversée, effroyable, les cheveux épars sur la terre. Plus loin, à gauche, ce sont des femmes qui dansent, qui chantent, qui accordent leurs instruments. Parmi celles qui dansent, il y a une espèce de Bacchante frappant du tambour, déployée avec une légèreté et une grâce infinie, jambes et bras en l'air. Elle a la tête tournée vers le spectateur qui la voit du reste par le dos; sur le devant, une autre danseuse qui tient son enfant par la main. L'enfant danse aussi; mais il a les yeux attachés sur l'horrible tête; et son action est mêlée de terreur et de joie. Sur le fond, des hommes, des femmes, la bouche ouverte, les bras levés, et en acclamations.

Ils ont dit que ce n'était pas là le sujet, et on leur a répondu qu'ils reprochaient à l'élève d'avoir eu du génie. Ils ont repris le char qui n'est pas même une licence. Cochin, plus adroit, m'a écrit que chacun jugeait par ses yeux, et que l'ouvrage qu'il avait couronné lui montrait plus de talent; discours d'un homme sans goût, ou de peu de bonne foi. D'autres ont avoué que le bas-relief de Milon était excellent à la vérité, mais que Moitte était plus habile; et on leur a demandé à quoi bon le concours, si l'on jugeait la personne, et non l'ouvrage.

Mais écoutez une singulière rencontre de circonstances ; c'est qu'au moment même où le pauvre Milon venait d'être dépouillé par l'Académie, Falconet m'écrivait : J'ai vu chez Le Moyne un élève appelé Milon, qui m'a paru avoir du talent et de l'honnêteté ; tâchez de me l'envoyer, je vous laisse le maître des conditions. Je cours chez Le Moyne. Je lui fais part de ma commission. Le Moyne lève les mains au ciel, et s'écrie : La providence ! la providence ! Et moi d'un ton bourru, je reprends : La providence ! la providence ! est-ce que tu crois qu'elle est faite pour réparer vos sottises ? Milon survint. Je l'invitai à me venir voir. Le lendemain il était chez moi. Ce jeune homme était pâle, défait comme après une longue maladie. Il avait les yeux rouges et gonflés ; et il me disait d'un ton à me déchirer : Ah ! monsieur, après avoir été à charge à mes pauvres parents pendant dix-sept ans ! Au moment où j'espérais ! Après avoir travaillé dix-sept ans, depuis la pointe du jour jusqu'à la nuit ! Je suis perdu. Encore, si j'avais espérance de gagner le prix, l'an prochain ; mais il y a là un Stoufle, un Foucaut ! Ce sont les noms de ses deux concurrents de cette année. Je lui proposai le voyage de Russie. Il me demanda le reste de la journée, pour en délibérer avec lui-même et ses amis. Il revint il y a quelques jours, et voici sa réponse : Monsieur, on ne saurait être plus sensible à vos offres ; j'en connais

tout l'avantage; mais on ne suit pas notre talent par intérêt. Il faut présenter à l'Académie l'occasion de réparer son injustice, aller à Rome, ou mourir. Et voilà, mon ami, comme on décourage, comme on désole le mérite, comme on se déshonore soi-même et son corps; comme on fait le malheur d'un élève et le malheur d'un autre à qui ses camarades jetteront au nez sept ans de suite la honte de sa réception; et comme il y a quelquefois du sang répandu.

L'Académie inclinait à décimer les élèves. Boucher, doyen de l'Académie, refusa d'assister à cette délibération. Van-Loo, chef de l'école, représenta qu'ils étaient tous innocents ou coupables; que leur code n'était pas militaire; et qu'il ne répondait pas des suites. En effet, si ce projet avait passé, les décimés étaient bien résolus de cribler Cochin de coups d'épée. Cochin, plus en faveur, plus envié et plus haï, a supporté la plus forte part de l'indignation des élèves et du blâme général. J'écrivais à celui-ci, il y a quelques jours : Eh bien! vous avez donc été bien berné par vos élèves! il est possible qu'ils aient tort, mais il y a cent à parier contre un qu'ils ont raison. Ces enfants-là ont des yeux, et ce serait la première fois qu'ils se seraient trompés. A peine les prix sont-ils exposés, qu'ils sont jugés et bien jugés par les élèves. Ils disent: Voilà le meilleur, et c'est le meilleur.

J'ai appris, à cette occasion, un trait singulier de Falconet. Il a un fils né avec l'étoffe d'un habile homme, mais à qui il a malheureusement appris à aimer le repos et à mépriser la gloire. Le jeune Falconet avait concouru; les prix étaient exposés, et le sien n'était pas bon. Son père le prit par la main, le conduisit au Salon, et lui dit: Tiens, vois, et juge-toi toi-même. L'enfant avait la tête baissée, et restait immobile. Alors, le père se tournant vers les académiciens, ses confrères, leur dit : Il a fait un sot ouvrage, et il n'a pas le courage de le retirer. Ce n'est pas lui, messieurs, qui l'emporte; c'est moi. Puis, il mit le tableau de son fils sous son bras, et s'en alla. Ah! si ce Brutus-là, qui juge son fils si sévèrement, qui estime le talent de Pigal, mais qui n'aime pas l'homme, avait été présent à la séance de l'Académie, lorsqu'on y prononça sur les prix!

Moitte, honteux de son élection, a été un mois entier sans entrer à la pension; et il a bien fait de laisser à la haine de ses camarades le temps de tomber.

Je serais au désespoir qu'on publiât une ligne de ce que je vous écris, excepté ce dernier morceau que je voudrais qu'on imprimât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et aux coins des rues.

N'allez pas inférer de cette histoire, que, si la vénalité des charges est mauvaise, le concours ne

vaut guère mieux, et que tout est bien comme il est. Moitte est un bon élève; et si le concours est sujet à l'erreur et à l'injustice, ce n'est jamais au point d'exclure l'homme de génie, et de donner la préférence à un sot décidé sur un habile homme. Il y a une pudeur qui retient.

Et Dieu soit loué, m'en voilà sorti. Et vous? quand aurez-vous le bonheur d'en dire autant? quand serez-vous remis du désordre que cet aimable, doux, honnête et timide prince de Saxe-Gotha a jeté dans votre commerce?

FIN DU SALON DE 1767.

J'ai appris, à cette occasion, un trait de Falconet. Il a un fils né avec l'étoffe bile homme, mais à qui il a malheur appris à aimer le repos et à mépriser l Le jeune Falconet avait concouru; les pr exposés, et le sien n'était pas bon. Soı prit par la main, le conduisit au Salon, e Tiens, vois, et juge-toi toi-même. L'enf la tête baissée, et restait immobile. Alors se tournant vers les académiciens, ses co leur dit: Il a fait un sot ouvrage, et il n courage de le retirer. Ce n'est pas lui, me qui l'emporte; c'est moi. Puis, il mit le de son fils sous son bras, et s'en alla. Al Brutus-là, qui juge son fils si sévèreme estime le talent de Pigal, mais qui n'ai l'homme, avait été présent à la séance de démie, lorsqu'on y prononça sur les prix!

Moitte, honteux de son élection, a été u entier sans entrer à la pension; et il a bi de laisser à la haine de ses camarades le de tomber.

Je serais au désespoir qu'on publiât une de ce que je vous écris, excepté ce dernier ceau que je voudrais qu'on imprimât et affichât à la porte de l'Académie et aux coin rues.

N'allez pas inférer de cette histoire, que vénalité des charges est mauvaise, le concou

SALON DE 1769.

Des dix-sept lettres qui composaient ce Salon, douze sont perdues; les cinq dernières ont été publiées pour la première fois dans le *Supplément aux Œuvres de Diderot*, donné par M. Belin en 1819. Cet éditeur leur avait conservé la forme de lettres; mais nous avons préféré suivre la marche adoptée par Naigeon pour les Salons de 1765 et de 1767, et indiquer comme dans ces derniers le nom des auteurs en tête de leurs articles.

ÉDITEURS.

SALON DE 1769.

A MON AMI M. GRIMM.

Vous savez, mon ami, qu'on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire composant l'autre classe, qui puissent prétendre aux places de professeur et aux autres fonctions honorifiques de l'Académie.

GREUZE.

SEPTIME SÉVÈRE REPROCHE A SON FILS CARACALLA D'AVOIR ATTENTÉ A SA VIE DANS LES DÉFILÉS D'ÉCOSSE.

Cet artiste, qui ne manque pas d'amour-propre, et en qui il est très-bien fondé, s'était proposé de faire un tableau historique et d'acquérir le droit à tous les honneurs de son corps. Il avait choisi pour sujet *l'empereur Septime Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Écosse.* Son moment est

celui où Septime, ayant fait appeler son fils, lui dit : *Si tu desires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner.* Nous avons vu, mon ami, dans son atelier, ce sujet ébauché, et vous conviendrez que cette ébauche promettait un beau tableau. Quoiqu'il ait changé de toile, sa composition est restée la même. La scène se passe le matin ; Septime s'est relevé sur son lit, il est sur son séant, à moitié nu; il parle à Caracalla. Sa main gauche est d'un homme qui ordonne ; sa droite dirigée vers un glaive posé sur une table de nuit, à côté du lit, explique le sens du discours. Papinien et un sénateur sont au chevet du lit, derrière l'empereur. Caracalla est au pied. Ces trois figures sont debout. Caracalla a le caractère d'un méchant plus honteux que contrit; Septime parle avec force et gravité; Papinien a l'air profondément affligé; le sénateur paraît étonné.

Le jour vint où ce tableau, achevé avec le plus grand soin, prôné par l'artiste même comme un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux, vu par le directeur et quelques commissaires, fut présenté à l'Académie. Vous vous doutez bien qu'il ne fut pas examiné avec les yeux de la bienveillance ; Greuze avait montré depuis si long-temps un mépris si franc et si net pour ses confrères et leurs ouvrages !

Voici comment la chose se passe dans ces circonstances. L'académie s'assemble, le tableau est

exposé sur un chevalet au milieu de la salle ; les académiciens l'examinent ; cependant l'agréé, seul, dans une autre pièce, se promène ou reste assis, en attendant son jugement : Greuze, ou je me trompe fort, n'était pas fort inquiet de son arrêt.

Au bout d'une heure les deux battants s'ouvrirent, Greuze entra; le directeur lui dit : Monsieur, l'Académie vous reçoit; approchez, et prêtez serment. Greuze, enchanté, satisfait à toutes les cérémonies de la réception. Lorsqu'elle est finie, le directeur lui dit : Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre ; elle a eu égard à vos anciennes productions, qui sont excellentes, et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous.

Dans cet instant, Greuze, déchu de son espérance, perdit la tête, s'amusa comme un enfant à soutenir l'excellence de son tableau, et l'on vit le moment où La Grénée tirait son crayon de sa poche, afin de lui marquer sur sa toile même les incorrections de ses figures.

Qu'aurait fait un autre, me direz-vous ? un autre, moi par exemple, aurait tiré son couteau de sa poche et aurait mis le tableau en pièces : ensuite il aurait passé la bordure autour de son cou, et l'emportant avec lui, il aurait dit à l'Académie qu'il ne voulait être ni peintre de genre ni peintre d'histoire : il serait rentré chez lui pour y enca-

drer les têtes merveilleuses de Papinien et du sénateur, qu'il aurait épargnées au milieu de la destruction du reste, et aurait laissé l'Académie confondue et déshonorée. Oui, mon ami, déshonorée: car le tableau de Greuze, avant que d'être présenté, passait pour un chef-d'œuvre, et les débris qu'il en aurait conservés auraient perpétué ce préjugé à jamais: ces débris superbes auraient fait présumer la beauté du reste, et le premier amateur les aurait acquis au poids de l'or.

Greuze, au contraire, demeura convaincu du mérite de son ouvrage et de l'injustice de l'Académie, s'en revint chez lui essuyer les reproches emportés de la femme la plus violente, laissa exposer son tableau au Salon, et donna le temps à ses défenseurs de revenir de leur erreur, et de reconnaître qu'il avait maladroitement offert à ses confrères irrités l'occasion la plus éclatante de lui rembourser en un instant, et sans blesser les lois de l'équité, tout le mépris qu'il leur avait marqué.

Voilà le précis de l'aventure de Greuze, qui a fait ici beaucoup de bruit. Si vous ne voulez pas vous en tenir à ce que je vous dirai de son tableau dans ma prochaine lettre, vous pourrez l'aller voir dans les salles de l'Académie, d'où ses rivaux triomphants ne le laisseraient pas sortir pour tout l'or du monde. A la place de Greuze, je voudrais avoir ma revanche.

Je n'aime plus Greuze : malgré cela j'ai été vraiment fâché de la scène mortifiante qu'il a essuyée; et je me disposais à l'aller consoler, lorsque j'en fus empêché par un soupçon qui me déplut en lui.

Je devais dîner aujourd'hui avec vous, et vous remettre cette lettre; j'ai été retenu par ma femme, qui croit que ma présence soulage sa fille de son indisposition qui dure. Bonjour.

Je vous ai promis, mon ami, de vous parler du morceau de réception de Greuze, et de vous en parler sans partialité; je vais vous tenir parole.

Il faut que vous sachiez d'abord que les tableaux de cet artiste faisant dans le monde et au Salon la sensation la plus forte, l'Académie souffrit avec peine qu'un homme aussi habile et aussi justement admiré n'eût que le titre d'agréé. Elle desira qu'il fût incessamment décoré de celui d'Académicien : ce desir et la lettre que le secrétaire de l'Académie, Cochin, fut chargé de lui écrire en conséquence sont un bel éloge de Greuze. J'ai vu la lettre, qui est un modèle d'honnêteté et d'estime; j'ai vu la réponse de Greuze, qui est un modèle de vanité et d'impertinence : il fallait appuyer cela d'un chef-d'œuvre, et c'est ce que Greuze n'a pas fait.

Le *Septime Sévère* est ignoble de caractère, il a la peau noire et basanée d'un forçat; son action

est équivoque. Il est mal dessiné. Il a le poignet cassé. La distance du cou au sternum est démesurée. On ne sait où va ni à quoi appartient le genou de la cuisse droite, qui fait relever la couverture.

Le Caracalla est plus ignoble encore que son père ; c'est un vil et bas coquin : l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse. C'est d'ailleurs une figure de bois, sans mouvement et sans souplesse ; c'est l'*Antinoüs* affublé d'un habit romain : j'en suis aussi sûr que si l'artiste m'en avait fait confidence.

Mais, me direz-vous, si le Caracalla est fait d'après l'*Antinoüs*, ce doit être une belle figure ? Réponse. Faites dessiner l'*Antinoüs* par Raphaël, et vous aurez un chef-d'œuvre ; faites calquer l'*Antinoüs* au voile par un ignorant, et vous aurez un dessein froid et misérable. — Mais Greuze n'est pas un ignorant ! — Le plus habile homme du monde est un ignorant, lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son genre : imitateur scrupuleux de la nature, il il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique; ce serait, dans un besoin, le mauvais frère de ce grand garçon qui écoute debout ce vieillard qui fait la lecture à ses enfants.

Concluez de ce qui précède que celui qui n'a

vu les belles statues antiques que d'après des plâtres, quelque parfaits qu'ils fussent, ne les a pas vues.

La tête du Papinien est très-belle; mais elle n'est pas du reste du corps. Cette tête est faite pour être grande, et le corps pour rester petit. Il en est de cette tête au corps comme d'un Téniers à un Wouvermans. Prenez le plus petit Téniers, portez-le chez un peintre de copie, et demandez-lui de vous en faire une grande composition, une composition de six pieds de large sur cinq pieds de haut : l'artiste divisera sa grande toile par petits carrés, chacun de ces petits carrés contiendra une partie proportionnée du petit tableau; et si votre copiste a quelque talent, soyez sûr d'avoir une bonne chose. Ne lui demandez pas la même opération sur un Wouvermans; le Wouvermans est fait pour être copié de la grandeur précise de l'original. Achetez donc un Wouvermans comme on achète un diamant précieux, mais achetez un Téniers comme un connaisseur en peinture.

La tête du sénateur, placée sur le fond, est peut-être encore plus belle que celle de Papinien.

Le linge et les couvertures du lit de l'Empereur sont du plus mauvais goût de couleur et de plis.

Mais ce n'est pas là le pis; c'est qu'il n'y a dans le tout aucun principe de l'art. Le fond du tableau touche au rideau du lit de Sévère, le rideau touche

aux figures : tout cela n'a nulle profondeur, nulle magie. Il semble que l'artiste ait été privé, comme par un sortilége, de la partie du talent qu'on ne saurait perdre; Chardin m'a dit vingt fois que c'était pour lui un phénomène inexplicable. Point de couleur, nulles vérités de détail, rien de fait; tableau d'élève, trop bien pour laisser l'espoir de mieux. Nulle harmonie; tout est terne, dur et cru. Prenez cette critique, portez-la devant le tableau, et vous trouverez peut-être qu'on peut y ajouter, mais qu'on n'en peut rien rabattre.

Le livret annonce *la Mère bien-aimée*, caressée par ses enfants; mais ce morceau, dont j'ai entendu dire monts et merveilles, n'a point été exposé (1).

Je suis obligé en conscience de rétracter une bonne partie du bien que je vous ai dit autrefois de *la jeune Fille qui envoie un baiser par la fe-*

(1) Ce tableau est conforme au dessin de Greuze dont Diderot a rendu compte dans le *Salon de* 1765, tome VIII, pages 259 et suivantes.

Grimm rapporte que madame Geoffrin, qui avait une aversion marquée pour les mariages et pour les familles nombreuses, prit ce tableau en grippe. Elle dit à M. de La Borde, pour qui le tableau avait été fait, qu'elle ne pouvait souffrir cette fricassée d'enfants qui entouraient la *Mère bien-aimée*. Greuze ayant su ce mot, vint furieux chez Grimm : « De quoi s'avise-t-« elle, lui dit-il, de parler d'un ouvrage de l'art? qu'elle tremble « que je ne l'immortalise! je la peindrai en maîtresse d'école, le « fouet à la main, et elle fera peur à tous les enfants présents « et à naître. » ÉDIT^s.

nêtre, et qui brise des fleurs sans s'en apercevoir. C'est une figure maniérée; c'est une ombre légère, mince comme une feuille de papier, et soufflée sur une toile.

La tête de *la jeune fille qui fait la prière au pied de l'autel de l'Amour,* est charmante; mais cette tête est d'un âge, et le reste de la figure est d'un autre. L'épaule est trop petite. La jambe droite est de mauvaise forme. Le pied est trop gros. La figure est mal drapée. Le paysage est lourd et fatigué. Les accessoires sont négligés. Les pigeons apportés en offrande sont si lisses, qu'on ne sait s'ils ont de la plume. La petite statue de l'Amour est bien modelée et de bonne couleur; mais, dans la crainte de le maniérer, on en a fait un petit savoyard bien laid, un petit magot. Greuze connaît le beau idéal dans son style; mais il ne le connaît pas dans celui-ci. Si les mains de la jeune fille avaient été mieux coloriées, elles se détacheraient davantage de dessus sa gorge. Si le paysage avait été moins fort, les figures paraîtraient moins mesquines; ces énormes troncs d'arbres auxquels on les rapporte, les écrasent. Au reste, pour ces figures-ci, elles sont peintes, et l'on n'en peut pas dire comme de *la jeune fille au baiser jeté,* que ce n'est qu'une vapeur. On vous dira de celle-ci qu'elle a de l'expression, de la volupté, de la lascivité même si l'on veut; mais n'en faites nulle comparaison avec celle qui fait sa prière à l'A-

mour. J'aurais pu vous ajouter de la première que les teintes de sa gorge sont grises, même sales; qu'on ne sait si cette gorge est éclairée ou si elle ne l'est point; que sa draperie est un amas de petits plis; et que celui des tétons qu'on voit est trop bas et trop écarté. Je m'appesantis plus volontiers sur l'éloge que sur la critique, comme vous allez voir.

La petite Fille en camisole, qui tient entre ses genoux un chien noir avec lequel elle joue, est sans contredit le morceau le plus parfait qu'il y eût au Salon : depuis le rétablissement de la peinture, on n'a rien fait de mieux que la tête et le genou de cette enfant : ce sont les artistes même qui le disent; c'est le chef-d'œuvre de Greuze. La tête est pleine de vie; c'est de la peau; c'est de la chair; c'est du sang sous cette peau; ce sont les demi-teintes les plus fines, les transparents les plus vrais. Ces yeux-là voient; on y remarque le gras et l'humide propres à cet organe; c'est dans les angles l'ombre ou l'éclat d'après nature. Et ce chien noir, il est tout aussi beau que l'enfant; il est vivant; il a les yeux éraillés de la vieillesse; c'est le luisant vrai du poil de ces animaux; la camisole est médiocrement imitée. Le bout de chemise qui est sur le bras est un morceau de pierre sillonné; je vous en ai dit la raison d'après La Tour. La tête tournerait encore davantage, si les bords du béguin étaient plus éclairés, ou si les

teintes en étaient plus rompues sur le fond. Mais je me reprocherais de m'être tû sur les mains de cette enfant : ce sont bien les deux plus jolies menotes qu'il soit possible de faire.

Que vous dirai-je de votre *portrait de cet aimable prince héréditaire de Saxe-Gotha* (1), de *celui du peintre Jeaurat* et d'un autre encore? Qu'ils sont beaux, mais d'un faire un peu mat.

Et des dessins? Que c'est là vraiment que Greuze s'est montré un homme de génie! Celui surtout de *la Mort d'un père de famille regretté de ses enfants* est beau de composition, d'expression et d'effet : quand on entend un peu l'art, on le voit peint. Mais qu'on m'en ôte ce chandelier d'église et ce bénitier avec le buis qui sert de goupillon : ces accessoires sont faux; cet homme n'est pas mort, et le prêtre ne s'en est pas encore emparé.

Que vous dirai-je enfin de ses *trois Têtes d'Enfant?* Qu'il y en a deux d'une beauté exquise, et que la troisième est un pastiche de Rubens dont il fallait faire présent à un ami, et qu'il ne fallait pas montrer au public.

Sans ce *Septime Sévère*, Greuze aurait eu lieu

(1) « Ce portrait, dit Grimm, est très-bien peint : Greuze lui a seulement donné un air renfrogné et sombre qui s'accorde mal avec la sérénité ordinaire de son ame; mais enfin, puisque ce prince est appelé à faire le métier de souverain, et que ce métier n'est pas plaisant, je pardonne à l'artiste. » ÉDIT^r.

lieu d'être satisfait cette année; mais ce maudit *Septime* a tout gâté.

> Ne forçons point notre talent,
> Nous ne ferions rien avec grâce (1).

Ce tapissier Chardin (2) est un espiègle de la première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public: du public, qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées : des artistes, entre lesquels il établit une lutte tout-à-fait périlleuse. Il a joué cette année un tour pendable à Greuze, en plaçant *l'Enfant qui joue avec le chien noir* entre *la jeune Fille qui fait la prière à l'Amour*, et *celle qui envoie un baiser*; il a trouvé le moyen, avec un tableau de l'artiste, d'en tuer deux autres. C'est une bonne leçon, mais elle est cruelle. En nous montrant deux Loutherbourg au dessous de deux Casanove, il n'a sûrement pas consulté le premier; en opposant face à face les pastels de La Tour à ceux de Perroneau, il a interdit à celui-ci l'entrée du Salon.

(1) La Fontaine, *Fables*, liv. IV, fab. V. Édit^s.

(2) On se rappelle que c'est Chardin qui distribuait les tableaux au Salon. Édit^s.

LA TOUR.

PORTRAIT DE RESTOUT.

La Tour poursuit son *portrait de Restout* avec une chaleur incroyable; c'est que le motif qui lui a mis les crayons à la main est honnête. Les méchants ont un premier élan qui est violent; mais il n'y a que les bons qui aient de la tenue. C'est une suite nécessaire de la nature de l'homme, qui aime le plaisir et qui hait la peine, et de la nature de la méchanceté, qui donne toujours de la peine, et de la nature de la bonté dont l'exercice est toujours accompagné de plaisir.

Je demandais à La Tour pourquoi les portraits étaient si difficiles à faire. C'est, me répondit-il... Voulez-vous, mon ami, que je continue, ou voulez-vous que je m'arrête? En attendant votre réponse je vais vous expédier le petit nombre de peintres dont il me reste à vous parler. *Italiam! Italiam!*

DESHAYS.

D'abord les portraits de Deshays, que personne ne connaît que ceux d'après lesquels ils ont été faits. C'est à propos de ces portraits que j'interrogeai La Tour.

démie; une somme annuelle servirait à sauver quelques pauvres artistes de la tyrannie du pont Notre-Dame.

BEAUFORT.

UN CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX.

Il y a de Beaufort *un Christ expirant sur la croix*. C'est un tableau destiné pour la salle de la Compagnie des Indes à Pondichéri. Il est assez bon pour ce pays-là, et c'est un symbole de la Compagnie exécuté à ses frais par le maître des hautes œuvres Boutin et son valet l'abbé Morellet.

BONIEU.

UN ENFANT ENDORMI SOUS LA GARDE D'UN CHIEN.

Monsieur le marquis de Seran, vous êtes tout-à-fait aimable : je ne demanderais pas mieux que de dire du bien de votre protégé Bonieu et de son *Enfant endormi sous la garde d'un chien ;* mais tout ce que je puis faire pour vous c'est de m'en taire. Cet enfant a été beaucoup regardé, ce qui prouve le mauvais goût et la bonté d'ame du peuple, et ce qui doit apprendre à tout artiste que le choix du sujet n'est pas indifférent au succès.

DUPLESSIS.

DES PORTRAITS.

Voici un peintre appelé Duplessis, qui s'est tenu caché pendant une dixaine d'années, et qui se montre tout à coup avec trois ou quatre portraits vraiment beaux : celui de cet *abbé Arnaud*, qui perd sa vie à faire la *Gazette de France* avec notre ami *Suard;* celui de l'avocat *Gerbier* qui se croirait volontiers un Démosthène si nous le lui disions une ou deux fois par jour ; celui de *M. le Ras-de-Michel*, blanc de cheveux et de peau, vêtu de blanc, et cependant sortant de la toile. Je reviens sur le portrait de *l'abbé Arnaud;* c'est en vérité une belle chose pour la ressemblance, le caractère et la vigueur du pinceau. Voyez-le, s'il est chez lui; mais attendez que l'abbé n'y soit pas : entre un assez grand nombre d'hommes de mérite c'est un de ceux que je n'aime pas, quoiqu'il ne cesse de dire du bien de moi.

PASQUIER.

PORTRAIT DE DIDEROT.

Il y a un petit Pasquier, peintre en émail, qui a jusqu'à présent plus de philosophie que de talent ; mais il est jeune, et nous avons du temps par devers nous avant que de prononcer sur lui. Il m'a peint d'après un certain tableau de ma-

dame Therbouche, et l'on m'a dit que je n'étais pas mal.

HALL.

PORTRAITS DU DAUPHIN, DU COMTE DE PROVENCE, DU COMTE D'ARTOIS, DE M. DE SAINT-FLORENTIN.

Les *portraits du Dauphin*, du *comte de Provence*, du *comte d'Artois*, de *M. de Saint-Florentin*, par un M. Hall, Suédois. Je gagerais que celui-ci est un protégé de la cour; j'en jugerais par le nom de ceux qui l'ont employé. D'après cette idée je prononcerais sur son mérite, et j'aurais tort. Je vous parlerai de ce Hall la prochaine fois.

J'ai bien peur, mon ami, que la prédiction du grand chancelier d'Angleterre ne soit sur le point de s'accomplir en France; c'est que la philosophie, la poésie, les sciences et les beaux arts tendent à leur déclin du moment où, chez un peuple, les têtes, tournées vers les objets d'intérêt, s'occupent d'administration, de commerce, d'agriculture, d'importation, d'exportation et de finance. Votre ami l'abbé Raynal pourra se vanter d'avoir été le héros de la révolution :

Sæpe sinistra cava prædixit ab ilice cornix (1).

Au milieu de cet esprit de calcul, le goût de l'aisance se répand et l'enthousiasme se perd. J'aurai

(1) Virgil. *Bucol. Eglog.* I, vers. 18. Édit.

vu changer les goûts et les moeurs trois ou quatre fois en France, et je n'aurai pas vécu long-temps. Le goût des beaux arts suppose un certain mépris de la fortune, je ne sais quelle incurie des affaires domestiques, un certain dérangement de cervelle, une certaine folie qui diminue de jour en jour. On devient sage et plat, on fait l'éloge du présent, on rapporte tout au petit moment de son existence et de sa durée; le sentiment de l'immortalité, le respect de la postérité sont des mots vides de sens qui font sourire de pitié; on veut jouir; après soi le déluge. On disserte, on examine, on sent peu, on raisonne beaucoup, on mesure tout au niveau scrupuleux de la logique, de la méthode et même de la vérité; et que voulez-vous que des arts qui ont tous pour base l'exagération et le mensonge, deviennent parmi des hommes sans cesse occupés de réalités et ennemis par état des fantômes de l'imagination, que leur souffle fait disparaître? C'est une belle chose que la science économique; mais elle nous abrutira. Il me semble que je vois déjà nos neveux le barême en poche et le porte-feuille de finance sous le bras. Regardez-y bien, et vous verrez que le torrent qui nous entraîne n'est pas celui du génie.

Avant que d'entamer les Sculpteurs, il faut que je vous dise encore quelque chose de ce Hall, le dernier des peintres dont je vous aie parlé et qu'on ait reçu à l'Académie. Il est estimé de La Tour et

de Vernet, dont le suffrage ne s'obtient pas à bon marché ; il faut donc que ce soit un habile homme.

Puisqu'il est dit qu'on cherchera quelquefois dans ces Salons ce qui devrait y être et qui n'y est pas, et qu'en revanche on y trouvera aussi quelquefois ce qui devrait n'y pas être et qu'on n'y cherchera pas ; écoutez ce qui lui est arrivé, à ce Hall, dans une cour de l'Europe. Il y fut appelé pour peindre les jeunes princes. Il avait apporté avec lui divers portraits en miniature. Tandis qu'il peignait l'un des princes, l'autre s'occupait à regarder ces portraits, parmi lesquels il y en eût un qui le frappa ; c'était celui d'une petite paysanne charmante. La jolie personne, s'écria le prince ! — Il est vrai, dit l'artiste ; aussi ai-je eu grand plaisir à la peindre. — Elle vous a donc donné bien de l'argent ? — (N'êtes-vous pas émerveillé de cette belle réflexion, mon ami ?) Non, monseigneur, elle n'était pas en état de me payer ; c'est moi qui l'ai payée d'avoir bien voulu se prêter à la fantaisie que j'avais de la peindre. — Ce portrait vous fait donc grand plaisir ? — Un plaisir infini, monseigneur..... A cette réponse, savez-vous ce que fait monseigneur ? Il prend le portrait, et le met en pièces..... oui, en pièces. Mais ce qui me confond, c'est moins cet acte de méchanceté que le silence du gouverneur, qui était là, debout, appuyé sur sa canne. Qu'eus-

siez-vous fait à sa place ? me dites-vous. Rien ; car si cet enfant avait été mon élève, il n'eût point commis cette action. Vous insistez ? — Mais enfin s'il l'avait commise ? — J'en aurais été désolé. On donne, je crois, chaque mois, des bourses à ces enfants : six mois de suite j'aurais envoyé à l'artiste la bourse de cet enfant méchant et mal né. Jamais miniature n'aurait été plus chèrement payée ; cent fois le jour je l'aurais regardé avec des yeux d'indignation et de mépris. Quand il m'aurait parlé, je n'aurais pas daigné lui répondre. J'aurais fait chasser de la cour le premier infâme courtisan qui aurait osé l'excuser. Il n'y a sortes de mortifications que je ne lui eusse données. Je n'aurais pas manqué de lui faire entendre que l'artiste pouvait mettre au portrait qu'il avait brisé un tel intérêt qu'il n'y avait somme d'argent qui pût acquitter la peine qu'il lui avait causée. — Dites-moi, à votre tour, si avec le temps ces enfants-là décèlent des monstres, est-ce leur faute, ou la faute de ceux qui les élèvent ? Si ce prince, devenu souverain, fait le malheur de plusieurs millions d'hommes, est-ce à lui ou à son indigne gouverneur qu'il faudra s'en prendre ? — Si les maîtres du monde sont condamnés à une pareille éducation, les maîtres du monde sont plus à plaindre que les derniers de leurs sujets. Ah, mon ami, n'envions ni leur naissance ni leur rang. Aimons, respectons nos bons, nos hon-

nêtes parents qui ont tout mis en œuvre pour que nous leur ressemblassions, et réconcilions-nous avec notre médiocrité. Disons à Dieu : O Dieu, prends pitié des méchants! Je ne te demande rien pour moi ni pour mes amis; tu leur donnas tout quand tu les fis bons.

Un maître de musique donnait leçon aux mêmes princes. Ils chantaient mal. Le maître les arrêta et leur dit : C'est ainsi qu'il faut chanter. Un d'eux se retournant lui dit : *Il faut?* Et le plat maître n'eut pas le courage de lui répliquer : Oui, monseigneur, il faut. Est-ce que vous croyez que la gamme dépend de vous? Il y a bien d'autres choses plus importantes qui n'en dépendent pas davantage; et si vous n'avez pas affaire à des ames de boue, vous entendrez souvent *il faut.* — Qu'attendre dans un âge plus avancé d'hommes à qui, dans leur enfance, on a inspiré une aussi extravagante idée de leur puissance? Je regrette l'enfer pour les abominables corrupteurs de ces enfants-là. Il n'est donc que trop vrai qu'il n'y a pas un lieu de supplice pour eux après cette vie souillée de leurs forfaits et trempée de nos larmes! Ils nous auront fait pleurer, et ils ne pleureront point! Je souffre mortellement de ne pouvoir croire en Dieu. Ah Dieu! souffrirais-tu et les monstres qui nous dominent et ceux qui les ont formés, si tu étais quelque chose de plus qu'un vain épouvantail des nations!

LES SCULPTEURS.

LE MOYNE.

UN BUSTE EN MARBRE DU CHANCELIER MAUPEOU LE PÈRE, ET LE PORTRAIT DE LA COMTESSE D'EGMONT, FILLE DU MARÉCHAL DE RICHELIEU, AUSSI EN MARBRE.

Parlons de nos Sculpteurs. Il y a de Le Moyne *un buste en marbre du chancelier Maupeou le père, et le portrait de la comtesse d'Egmont, fille du maréchal de Richelieu, aussi en marbre.* Le chancelier est beau, c'est de la chair; arrachez-moi de dessus ses épaules ce vêtement barbare et gothique, et j'admire et je me tais. La comtesse d'Egmont n'est pas mieux qu'une ébauche.

ALLEGRAIN.

LE SOMMEIL. — LE MATIN.

Deux bas-reliefs, figures de femmes; l'une représentant *le Sommeil*, et l'autre *le Matin;* celle-ci vue par devant, celle-là vue par le dos; elles sont d'Allegrain. Celle qui s'endort est charmante,

celle qui se réveille est maussade, c'est un mauvais choix de nature : cependant il y a dans l'une et l'autre des vérités, de la chair, des pieds surtout. On trouve de beaux dos de femmes, et ces dos sont séduisants, avantageux à modeler; il n'en est pas ainsi du revers. La gorge tombe, le ventre s'élève, s'affaisse ou se plisse, les genoux rentrent en dedans. En tout, les devants moins charnus, moins fermes, moins musculeux, ne se soutiennent pas comme les derrières. Leurs formes, plus variées, plus décidées, moins enchaînées, plus molles, plus saillantes, moins attachées, s'altèrent plus vite, et présentent des difformités plus sensibles. Un beau modèle de devant doit être presque impossible à trouver.

PAJOU.

TOMBEAU POUR LE FEU ROI STANISLAS DE POLOGNE. — UN AMOUR DOMINATEUR DES ÉLÉMENTS.

Feu notre Reine, avec différents symboles pieux et moraux; une esquisse de Tombeau pour le feu roi Stanislas de Pologne; un Amour dominateur des éléments, par Pajou : sans compter quatre grandes figures du même artiste, placées sur la corniche de l'avant-corps neuf du Palais-Royal du côté du jardin, et représentant Mars, la Prudence, la Libéralité et Apollon. Le morceau de la Reine ne me déplaît pas, quoiqu'on en trouve la

figure principale un peu mesquine : ces deux orphelins enveloppés sous son manteau sont bien imaginés. Stanislas, sur le bord du tombeau, est soutenu par l'Immortalité, qui le couronne; près d'expirer, il recommande la Lorraine au génie de la France. Cette composition n'est pas mauvaise. Il ne tenait qu'à l'artiste de la lier davantage, en plaçant la main droite du Génie sur le genou du Roi, et la main du Roi sur le bras du Génie; le moribond n'en eût été que plus pathétique : d'ailleurs, amené plus en devant, l'Immortalité qui est derrière lui se serait mieux détachée du fond, et en allégeant les nuages, qui sont lourds, il y aurait eu plus d'ensemble et cependant plus d'air entre les figures. Cette Lorraine et ce Génie de la France isolés font mal. On est trompé par la forme de ce tombeau, qu'on prendrait plutôt pour le bassin d'une fontaine à laquelle chacune de ces figures s'est rendue de son côté. Quoi, monsieur Pajou, ce gros enfant lourd et ventru, parce qu'il tient un poisson sous son bras, des oiseaux dans sa main, et qu'il est debout sur une tortue, c'est un dominateur des éléments? Je voudrais bien que vous eussiez vu celui de Van-Dick; la fierté qu'il a dans son air, dans son regard, dans son attitude; comme il tient sa flèche, comme il menace le ciel, la terre et les enfers; jamais le *quos ego* du poète ne fut aussi bien rendu.

CAFFIERI.

Le Pacte de famille, une Espérance qui nourrit l'Amour, et le Portrait du chirurgien La Faie, par Caffieri. Le Pacte de famille, mauvais groupe; figure du Roi mesquine, mal exécutée, sans esprit et sans goût. Je ne me soucie pas davantage de cette femme qui se presse le sein et qui lance du lait dans la bouche de cet enfant.

D'HUÈS.

D'Huès, une Vénus qui demande des armes pour son fils; sujet qu'on ne devinerait jamais, et c'est son moindre défaut; un enfant qui court, et qui est de la force de ces figures de porcelaine ou de sucre qui décorent nos surtouts; l'esquisse d'une fontaine; des Grâces que je ne me rappelle pas.

MOUCHY.

Un Berger qui se repose, de Mouchy. C'est celui dont vous vîtes le modèle au Salon il y a deux ans, qui est mou de forme et d'exécution, et qui ne se repose pas mieux en marbre qu'il ne se reposait en plâtre (1).

(1) Voyez le *Salon de* 1767, page 91 de ce volume. ÉDIT[s].

DUMONT.

Un Milon de Crotone qui essaie ses forces en ouvrant un tronc d'arbre, par Dumont. C'est une figure académique dont j'abandonne le jugement aux maîtres, aux yeux desquels le ciseau et le dessin pourront faire tout le mérite. Mais qu'en disent les maîtres? Que cela n'est ni franc ni pur ; que c'est un emprunt fait de droite et de gauche ; que la position est mauvaise; que cela n'excelle ni par les formes ni par le sentiment, et que le marbre est coupé durement, surtout aux rotules.

BERRUER.

De Berruer, deux Portraits en médaillon. Deux figures hideuses, deux magots d'Holbein. Comment diable ne sent-on pas l'incompatibilité de pareilles mines grotesques avec l'art et le marbre?

GOIS.

De Gois, entre plusieurs morceaux qui ne valent pas la peine d'être regardés, un Saint Bruno en méditation, sublime de vérité, d'expression, de simplicité, de componction. C'est la vie même: plus on le regarde, plus il saisit, plus il étonne, plus on l'admire. Morceau d'un maître du premier ordre.

LE COMTE.

Cinq morceaux de Le Comte. Un Esclave accablé de douleur; mauvais de dessin et de caractère; douleur grimacière. Le Sacrement de la Confirmation, en bas relief, digne de Rozzi, noble, beau, sage, excellemment ordonné; magnifique tableau; les groupes, les caractères, l'ordonnance, les draperies, comme de Le Sueur. Un repos de la Vierge : Vierge belle; Anges descendants avec des couronnes, d'un esprit, d'une légèreté, d'une activité incroyables. Offrande au dieu Pan, trop croquée pour être jugée soit en bien soit en mal. Une Tête d'enfant d'après nature, que j'aurais demain sur ma cheminée si j'étais riche ou sans dettes.

MONNOT.

De Monnot, un Amour décochant ses traits, mou, sans chaleur, singulièrement contourné, tirant de l'arc comme on défaillit; point de vie, bras raides, jambes sèches, mauvaise nature, bout de draperie tortillée comme une corde. Une Jardinière grecque, de bon style. Une assez bonne Tête de bacchante. Le reste ne vaut pas la peine d'en parler, excepté pourtant le portrait de l'avocat Target, où la reconnaissance a suppléé le talent. J'aime bien que le cœur ait exécuté ce que le talent seul n'aurait su faire.

Me voilà tiré des Sculpteurs. On s'est bien aperçu que Pigal était occupé de la place de Louis XV, et Falconet absent.

Encore une ligne sur les dessinateurs. Le dessin est la base de la peinture, de la sculpture et de la gravure, et le dessin se soutient parmi nous.

COCHIN.

Tous ces dessins allégoriques de Cochin, sur les règnes des rois de France, sont beaux assurément. Il y a du mouvement, de l'expression, du caractère, de l'esprit, de l'invention, du costume, des draperies; mais il y a aussi trop de figures, elles sont trop entassées; d'ailleurs point d'air, point de plans.

On fera, quand on voudra, un excellent tableau d'après une esquisse de Greuze; je défie le plus habile peintre de rien faire de passable, en s'assujétissant rigoureusement à ces précieux dessins de Cochin.

Et puis, mon ami, une foule de graveurs qui travaillent beaucoup et bien.

Et deux morceaux des Gobelins, le portrait du Roi et celui de la Reine, qu'on prendrait sans balourdise pour de la peinture. Cela est si merveilleux, que le Pline moderne qui en parlera sera traité de menteur par ceux qui nous succéderont dans quelque trentaine de siècles.

VASSÉ.

Vassé, qui a bien autant de talent que Pajou, et qui est plus leste que lui, lui a soufflé l'entreprise du tombeau du roi Stanislas. Le baron de Gleichen, qui s'y connaît, fait grand cas de sa composition.

COUSTOU.

Je n'oserais vous dire le jugement du même baron sur la Vénus exécutée en marbre par Coustou, pour le roi de Prusse, et qu'on peut voir dans l'atelier de l'artiste. Cette Vénus a le corps penché en devant, je ne sais quoi de souffrant sur le visage, et la tête un peu retournée en arrière.

Le baron est monstrueux dans sa façon de voir et de dire. J'avoue que la position de cette Vénus est singulière; que l'expression du desir qu'on a voulu lui donner touche à la douleur; que les muscles de ses bras sont trop articulés, que son caractère de tête n'est pas divin à beaucoup près; que c'est plus la nature d'un jeune homme que d'une femme, etc., etc., etc. Avec tout cela les côtés sont très-beaux; et si la figure se brise, et qu'on n'en trouve un jour que les jambes, on dira qu'en sculpture nos artistes ne l'ont cédé à aucun statuaire des temps passés.

Il y a pour pendant à cette Vénus un Mars trop

mauvais pour en dire du mal. Il a l'air d'un pâtre, ou plutôt d'un manant.

Bonsoir. A deux ans d'ici s'il me reste des yeux, et s'il vous reste des pratiques.

Prenez-y garde, mon ami, c'est vous qui me rengagez. On ne sait jamais avec les têtes comme la mienne ce que la question la plus stérile peut amener : d'abord une ligne, puis une autre, une page, deux pages, un livre. Vous en serez quitte cette fois-ci pour la peur.

Vous me demandez l'explication de ce que je vous ai dit à propos du tableau de Greuze, qu'il fallait acheter un Wouvermans comme on achète un diamant; qu'il fallait acheter un Téniers comme on achète un tableau; que le Wouvermans ne pouvait guère être copié que sur une toile de même grandeur, et qu'au contraire on réussirait à étendre le plus petit Téniers sur la plus grande toile.

Je vais tâcher de vous éclaircir ma pensée, que je crois fort juste.

Un diamant a d'autant plus de prix que l'eau en est plus limpide, la forme plus belle, la couleur plus rare, et surtout qu'il est plus gros. Tout étant égal d'ailleurs, un Wouvermans est d'autant plus précieux qu'il est plus grand.

Ajoutez à cela que la composition de Wouvermans, poétique, pittoresque, imaginaire, a, dans toutes les parties de la peinture, quelque

chose d'arbitraire dont la petite étendue de sa toile ne permet pas de discerner le mensonge, au lieu que Téniers s'assujétit à une imitation beaucoup plus rigoureuse; Wouvermans s'arrange une nature; Téniers la rend telle qu'elle est.

Imaginez un grand espace de nature, ramassé sur un très-petit par l'effet de la chambre obscure; voilà le tableau de Téniers: tout est, sur la petite toile, réduit comme dans la grande scène de nature. Prenez ce petit tableau réduit, faites-le projeter sur une toile aussi vaste que l'espace de nature qu'il embrassait, rien ne sera faux, il vous sera impossible de l'accuser dans un seul point: même dégradation d'objets, mêmes lumières, mêmes reflets; tout sera exact dans le petit et dans le grand, dans le grand et dans le petit.

Il n'en est pas ainsi de Wouvermans ni de toute autre composition ordonnée de fantaisie ou d'après les lois du technique; l'exagération en fera sortir toutes les licences: pour peu qu'il y ait de fausseté en petit dans les dégradations, les reflets, la couleur, les plans, cette fausseté deviendra énorme, choquante, insupportable, à proportion que vous agrandirez le tableau.

Un artiste vous en dirait peut-être davantage; pour moi, voilà tout ce que j'en sais.

Vous êtes-vous donné la peine d'aller, dans les salles de l'Académie, vérifier vis-à-vis du tableau

de Greuze le jugement sévère que j'en ai porté, et en êtes-vous revenu convaincu que ce n'était tout au plus qu'un médiocre bas-relief?

Vous ai-je dit que notre pauvre Académie de peinture a été sur le point de fermer son école? Michel Van-Loo n'est pas payé; les professeurs ne sont pas payés; le modèle n'est pas payé, et aurait cessé de se présenter aux élèves, si des particuliers, qu'un sentiment d'honneur anime encore, n'avaient pas pris dans leur bourse de quoi satisfaire à ses gages. Les petits profits du livret, qui se vend douze sous à la porte du Salon, font, depuis quelques années, tout le revenu de l'Académie. A la vue d'un désordre, d'une indigence et d'un avilissement aussi profond, je ne saurais m'empêcher de soupirer.

COCHIN.

SUR L'ESTAMPE MISE EN TÊTE DE L'*ESSAI SUR LES FEMMES*, DE M. THOMAS.

Après avoir parlé à M. Thomas avec franchise sur son ouvrage (1), il faut que je dise à M. Cochin son petit fait sur son estampe.

On a voulu, je crois, me montrer la Femme entre Minerve qui lui présente le fuseau et la quenouille, le Génie de la Musique qui se dis-

(1) Voyez l'écrit intitulé : *Sur les Femmes*, tome VII, page 423. ÉDIT.

pose à lui placer la lyre sous les doigts, Prométhée qui va l'animer du feu de son flambeau, et l'Amour avec sa Mère qui la doteront du talent de plaire. Au-dessus de cette scène on voit planer Pandore avec la boîte d'où elle versera sur la Femme les dons funestes à toutes ses qualités naturelles.

Monsieur Cochin, vous dessinez assez bien; mais vous composez mal. Jamais un homme de lettres, né avec un peu de goût, ne vous aurait passé toutes ces sottises-là; croyez-moi, nous sommes quelquefois bons à consulter. Le plus mince d'entre nous aurait mieux décrit ce sujet que vous ne l'avez représenté, et sa lecture n'aurait gravé dans votre imagination aucune de ces pauvres figures que je vois sur votre estampe. Un peintre peut, sans doute, négliger les avis d'un homme de lettres, parce qu'il est possible qu'il réunisse en sa personne le génie de son art et celui du nôtre; mais s'il y a bon nombre de littérateurs qui ne sont aucunement peintres, il y a bon nombre de peintres qui n'ont pas un grain de véritable poésie. Quand je vois un dessin tel que celui-ci, je ne saurais m'empêcher de dire, en soupirant : Combien de temps, d'études et de talent perdus. Ah! si je savais faire ce que tu fais, je ferais bien autre chose! De bonne foi, monsieur Cochin, lorsque vous avez pris un crayon par amitié ou par estime pour M. Thomas, avez-vous

rien senti de ce que vous vous proposiez de faire pour lui?

Comme cela est arrangé! C'est un tas de figures sans vérité, sans esprit, sans effet, sans caractère. Elles sont collées les unes sur les autres, et toutes sur le fond. Point d'air qui circule entre elles et qui les détache. A aucune d'elles, ni l'action, ni la position, ni l'expression qui lui convienne.

Cachez la lyre de ce triste Génie qui est à gauche sur le devant, et vous jureriez que c'est un ange en adoration pris de quelque tableau de nativité.

Où est la noblesse et la sévérité de Minerve? Cela! c'est une petite physionomie d'Agnès.

Ce rustre ignoble, renversé à terre, c'est Prométhée? Je n'en crois rien. C'est un sot et vilain forgeron de la boutique de Vulcain. Et que fait-il sous les jambes de cette femme? Où veut-il lui mettre le feu? Certes, ce n'est pas à la tête.

Votre Vénus est jolie; mais elle n'est pas belle. Ce n'est pas la déesse, c'est une de ses suivantes.

Cet Amour qui est sur le fond à côté d'elle, c'est l'enfant d'une savoyarde. Tout cela est d'un style pauvre, petit, mesquin.

Pourriez-vous me dire pourquoi cette femme, au milieu de ces personnages bienfaisants, a l'air maussade, pleureur et un peu pie-grièche?

Votre Pandore est commune d'expression. Pour

se tirer de cette figure en homme de génie, il fallait savoir fondre ensemble la beauté et la méchanceté, comme on le voit dans quelques camées antiques des Euménides, sans oublier la noblesse. Pour lui donner de l'action, il fallait qu'elle commençât à entr'ouvrir sa boîte fatale.

Votre Vénus ne signifie rien; on ne sait ce qu'elle fait.

Pourquoi la femme est-elle debout? Ces convenances fines qui dirigent l'artiste sans qu'il s'en doute, la demandaient plutôt assise, comme le doit être un personnage dont tous les autres s'occupent, autour duquel on s'empresse, à qui tout s'adresse.

Voilà votre tableau : voici le mien. J'aurais assis la femme au centre de ma toile. Elle aurait tourné modestement et avec grâce sa tête et ses bras vers Minerve pour en recevoir la quenouille et le fuseau.

J'aurais fait arriver du même côté, sur la pointe du pied, la Muse ou le Génie de la musique avec sa lyre, l'air riant et gai, même un peu fou.

De l'autre côté de la femme, à droite, un peu sur le fond, Vénus penchée aurait attaché à son bras un de ses bracelets. Les femmes penchées sont si belles!

Un Prométhée, noble et fier, debout sur le fond, aurait secoué son flambeau sur sa tête.

J'aurais groupé trois, même quatre figures; les deux figures accessoires auraient été isolées.

Cependant ma Pandore sur les nues, entr'ouvrant sa boîte, se serait disposée à mêler ses dons funestes à l'étincelle du Génie.

Et c'est ainsi, ce me semble, qu'il y aurait eu de l'action et du mouvement; que le repos aurait été dans la figure dotée; que tous les personnages se seraient détachés les uns des autres et du fond; qu'il y aurait eu de l'air entre les figures, de la clarté et de l'intérêt dans le sujet. Et sur ce, monsieur Cochin, je vous souhaite le bon soir.

FIN DU SALON DE 1769.



PENSÉES DÉTACHÉES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE;

Pour servir de suite aux Salons.

PENSÉES DÉTACHÉES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE;

Pour servir de suite aux Salons.

DU GOUT.

On retrouve les poètes dans les peintres, et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste.

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands; pour le goût, je l'y cherche inutilement.

Le talent imite la nature; le goût en inspire le choix; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise; et je donnerais dix Wateau pour un Téniers. J'aime mieux Virgile que Fontenelle, et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai, et bien loin de l'afféterie de l'autre.

Question qui n'est pas aussi ridicule qu'elle le paraîtra : Peut-on avoir le goût pur, quand on a le cœur corrompu?

N'y a-t-il aucune différence entre le goût que l'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde, et celui qui naît du sentiment de l'honnête? Le premier n'a-t-il pas ses caprices? N'a-t-il pas eu un législateur? Et ce législateur, quel est-il?

Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations; et ces observations, quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé long-temps avant que de connaître le motif de son jugement; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste.

Je me souviens de m'être promené dans les jardins de Trianon. C'était au coucher du soleil; l'air était embaumé du parfum des fleurs. Je me disais : Les Tuileries sont belles; mais il est plus doux d'être ici.

La nature commune fut le premier modèle d[e] l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moin[s] commune fit sentir l'avantage du choix; et [le] choix le plus rigoureux conduisit à la nécessi[té] d'embellir ou de rassembler dans un seul obj[et] les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on

l'unité entre tant de parties empruntées de différents modèles? Ce fut l'ouvrage du temps.

Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles; peu savent le pourquoi. Le goût, le bon goût est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu; les siècles ne l'ont que perfectionné.

J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles, que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilége.

Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elles ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie.

Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur*, homme pusillanime qui crains de penser.

Je suis sûr que lorsque Polygnote de Thasos et Myron d'Athènes quittèrent le camaïeu, et se mirent à peindre avec quatre couleurs, les anciens admirateurs de la peinture traitèrent leurs tentatives de libertinage.

Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties, et qui ne sont

pas nommées ! De ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts. J'avoue que je n'ai jamais su dire ce que j'ai senti dans l'*Andrienne* de Térence et dans la *Vénus de Médicis*. C'est peut-être la raison pour laquelle ces ouvrages me sont toujours nouveaux. On ne retient presque rien sans le secours des mots, et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.

On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne saurait rendre, comme son secret.

Rien n'est si aisé que de reconnaître l'homme qui sent bien et qui parle mal, de l'homme qui parle bien et qui ne sent pas. Le premier est quelquefois dans les rues, le second est souvent à la cour.

Le sentiment est difficile sur l'expression, il la cherche ; et cependant, ou il balbutie, ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent ; mais on l'aperçoit à sa lueur.

Un mauvais mot, une expression bizarre m'en a quelquefois plus appris que dix belles phrases.

Rien n'est plus ridicule et plus ordinaire dans la société, qu'un sot qui veut tirer d'embarras un homme de génie. Eh ! pauvre idiot, laisse-le se tourmenter, le mot lui viendra ; et quand il l'aura dit, tu ne l'entendras pas.

DE LA CRITIQUE.

Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.

Il en est une autre où j'enverrais bien des élèves, c'est celle où l'on apprendrait à voir le bien et à fermer les yeux sur le mal. Eh ! n'as-tu vu dans Homère que l'endroit où le poète peint les puérilités dégoûtantes du jeune Achille? Tu remues le sable d'un fleuve, qui roule des paillettes d'or; et tu reviens les mains pleines de sable, et tu laisses les paillettes!

Je disais à un jeune homme : Pourquoi blâmes-tu toujours, et ne loues-tu jamais? *C'est*, me répondit-il, *que mon blâme déplacé ne peut faire du mal qu'à un autre*..... Si je ne l'avais connu pour un bon enfant, combien il se serait trompé !

On est plus jaloux de passer pour un homme d'esprit, que l'on ne craint de passer pour un méchant. N'est-ce donc pas assez des inconvénients de l'esprit sans y joindre ceux de la méchanceté? Tous les sots redoutent l'homme d'esprit; tout le monde redoute le méchant, sans en excepter les méchants.

Il est peu, très-peu d'hommes, qui se réjouissent franchement du succès de celui qui court la même carrière; c'est un des phénomènes les plus rares de la nature.

L'ambition de César est bien plus commune

qu'on ne pense; le cœur ne propose pas même l'alternative, il ne dit pas : *aut Cæsar, aut nihil.*

Il est une certaine subtilité d'esprit très-pernicieuse; elle sème le doute et l'incertitude. Ces amasseurs de nuages me déplaisent spécialement; ils ressemblent au vent qui remplit les yeux de poussière.

Il y a bien de la différence entre un raisonneur et un homme raisonnable. L'homme raisonnable se tait souvent, le raisonneur ne déparle pas.

Le poète a dit :

. . . . . *Trahit sua quemque voluptas* (1).

Si l'observation de la nature n'est pas le goût dominant du littérateur ou de l'artiste, n'en attendez rien qui vaille; et lui reconnaîtriez-vous ce goût dès sa plus tendre jeunesse, suspendez encore votre jugement. Les muses sont femmes, elles n'accordent pas toujours leurs faveurs à ceux qui les sollicitent le plus opiniâtrément. Combien elles ont fait d'amants malheureux, et combien elles en feront encore! Et pour l'amant favorisé, encore y a-t-il l'heure du berger.

La sotte occupation que celle de nous empêcher sans cesse de prendre du plaisir, ou de nous faire rougir de celui que nous avons pris; c'est celle du critique.

Plutarque dit qu'il y eut, une fois, un homme

(1) VIRGIL. *Bucol. Eglog.* II, v. 65. ÉDIT.

si parfaitement beau, que, dans un temps où les arts florissaient, il mit en défaut toutes les ressources de la peinture et de la sculpture. Mais cet homme était un prince, il s'appelait *Démétrius Poliorcètes*. Il n'y avait peut-être pas une seule partie dans cet homme, que l'art ne pût encore embellir; la flatterie n'en doutait pas, mais elle se gardait bien de le dire.

Un peintre ancien a dit qu'il était plus agréable de peindre que d'avoir peint. Il y a un fait moderne qui le prouve; c'est celui d'un artiste qui abandonne à un voleur un tableau fini pour une ébauche.

Il y a une fausse délicatesse, sinon funeste à l'art, au moins affligeante pour l'artiste. Un amateur qui reçoit ces juges dédaigneux dans sa galerie, les arrête inutilement devant les morceaux les plus précieux; à peine obtiennent-ils un regard distrait. Ils sont là comme le rat de ville à la table du rat des champs.

. . . . . *Tangentis male singula dente superbo* (1).

Cela est fort beau; mais cela est toujours fort au-dessous de ce qu'ils ont vu ailleurs. Si c'est là le motif qui ferme la porte de ton cabinet, Randon de Boisset (2), je te loue.

(1) HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* VI, vers. 87. ÉDIT.

(2) Voyez ce que Diderot dit de ce fermier général, tome IX, page 444. ÉDIT.

Quel que soit votre succès, attendez-vous à la critique. Si vous êtes un peu délicat, vous serez moins blessé de l'attaque de vos ennemis, que de la défense de vos amis.

DE LA COMPOSITION, ET DU CHOIX DES SUJETS.

Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire; mais cela ne l'est pas.

L'unité de tout naît de la subordination des parties; et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété.

Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu.

La symétrie est l'égalité des parties correspondantes dans un tout. La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l'homme y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n'existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras étendus. La vie et l'action d'une figure sont deux choses différentes. La vie est dans une figure en repos. Les artistes ont attaché au mot de *mouvement* une acception particulière. Ils disent d'une figure en repos, qu'elle a du *mouvement*, c'est-à-dire qu'elle est prête à se mouvoir.

L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature.

Le plus grand effort de l'art consiste souvent à sauver la difficulté.

C'est cet effet, qui caractérise en grande partie le technique ou le faire de chaque maître.

Celui qui demande un tableau, plus il détaille le sujet, plus il est sûr d'avoir un mauvais tableau. Il ignore combien dans le maître le plus habile l'art est borné.

Que m'importe que le *Laocoon* des statuaires soit antérieur ou non au Laocoon du poète? Il est certain que l'un a servi de modèle à l'autre.

Tout étant égal d'ailleurs, j'aime mieux l'histoire que les fictions.

La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. C'est au goût à créer des monstres. Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une syrène; mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards.

Je crois qu'un grand artiste peut me montrer avec succès les serpents repliés sur la tête des Euménides. Que Méduse soit belle, mais que son caractère m'inspire l'effroi, cela se peut; c'est une femme que j'aime à voir, mais dont je crains de m'approcher.

Ovide, dans ses *métamorphoses*, fournira à la peinture des sujets bizarres; Homère les fournira grands.

Pourquoi l'*Hippogryphe*, qui me plaît tant dans le poème, me déplairait-il sur la toile? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux, et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'*il peut être* à *il est*.

La fable des habitants de l'île de Délos métamorphosés en grenouilles, est un sujet propre pour une grande pièce d'eau.

Jamais un peintre de goût n'occupera son pinceau des *compagnons d'Ulysse changés en pourceaux*. Le Carrache l'a fait pourtant au palais Farnèse.

Ne me représentez jamais le Pô, ou ôtez-lui sa tête de taureau.

Lucien parle d'une contrée où les habitants avaient le malheureux avantage de détacher leurs yeux de leurs têtes, et d'meprunter ceux de leurs voisins quand ils avaient égaré les leurs. — Où est cette contrée? — Et vous qui me faites cette question, de quel pays êtes-vous?

Horace a dit :

Nec pueros coram populo Medea trucidet (1);

et Rubens m'a montré *Judith sciant la tête d'Holopherne*. Ou Horace a dit, ou Rubens a fait une sottise.

(1) HORAT. *de Art. Poet.* vers. 185. ÉDITR.

Soyez terrible, j'y consens; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale.

Si tous les tableaux de martyrs, que nos grands maîtres ont si sublimement peints, passaient à une postérité reculée, pour qui nous prendrait-elle? Pour des bêtes féroces ou des antropophages.

Pourquoi est-ce que les ouvrages des Anciens ont un si grand caractère? C'est qu'ils avaient tous fréquenté les écoles des philosophes.

Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet.

Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective.

La plus belle pensée ne peut plaire à l'esprit, si l'oreille est blessée (1). De là, la nécessité du dessin et de la couleur.

Dans toute imitation de la nature, il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût; celui du technique n'appartient qu'aux artistes.

Quel que soit le coin de la nature que vous regardiez, sauvage ou cultivé, pauvre ou riche, désert ou peuplé, vous y trouverez toujours deux qualités enchanteresses, la vérité et l'harmonie.

(1) Boileau, dans l'*Art poétique*, vers 111 et 112, a dit aussi:

. . . . La plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée. Édit^s.

Transportez Salvator Rosa dans les régions glacées voisines du pôle ; et son génie les embellira.

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.

La nature est plus intéressante pour l'artiste que pour moi ; pour moi ce n'est qu'un spectacle, pour lui c'est encore un modèle.

Il y a des licences accordées au dessin, et peut-être au bas-relief, qu'on refuse à la peinture. La vigueur du coloris fait sortir la fausseté, ou le hideux, ou le dégoûtant de l'objet.

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polixène ; et il sera froid. L'artiste antique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper ; et il sera chaud. L'instant où il lui enfoncerait son glaive dans la poitrine inspirerait de l'horreur.

Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir, avec les autres beaux-arts, à inspirer la vertu et à épurer les

mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'ame, par le trouble qu'ils jettent dans les sens.

Je regarde *Suzanne*; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je desiré d'être à leur place.

M. de La Harpe, vous avez beau dire; il faut agiter, tourmenter, émouvoir. On a écrit au-dessous de la muse tragique : φόβος (1) καὶ ἔλεος (2); et vous ne m'inspirerez ni la terreur, ni la pitié, si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'éleverez mon ame, si la vôtre est vide de noblesse.

Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil; mais le lâche se bat inutilement les flancs, pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur, quand on les lit ou qu'on les écoute; en être étonné, c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point, et dit : *ed anch' io son pittore* (3)!

(1) La Terreur. Édit[s].

(2) La Pitié. Édit[s].

(3) *Et moi aussi je suis peintre!* Exclamation du Corrège en voyant un tableau de Raphaël. Édit[s].

Il faut sacrifier aux grâces, même dans la peinture de la mauvaise humeur et du souci.

Rien de plus piquant qu'un accessoire mélancolique dans un sujet badin.

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius æstimemus assis.
Soles, occidere, et redire possunt:
Nobis, quum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia mille, deinde centum (1).

Quelque talent qu'il y ait dans un ouvrage malhonnête, il est destiné à périr, ou par la main de l'homme sévère, ou par la main de l'homme superstitieux ou dévot. — Quoi! vous seriez assez barbare pour briser la *Vénus aux belles fesses?* — Si je surprenais mon fils se polluant aux pieds de cette statue, je n'y manquerais pas. J'ai vu une fois une clef de montre imprimée sur les cuisses d'un plâtre voluptueux.

Un tableau, une statue licencieuse est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre; la première de ces imitations est plus voisine de la chose. Dites-moi, littérateurs, artistes, répondez-moi; si une jeune innocente avait été écartée du chemin de la vertu par quelques-unes de vos productions, n'en seriez-vous pas désolés; et son père

(1) VAL. CATULLI, *Carmina*, ad Lesbiam. *Car.* v, vers. 1 *et seq.* ÉDIT.

vous pardonnerait-il, et sa mère n'en mourrait-elle pas de douleur? Que vous ont fait ces parents honnêtes, pour vous jouer de la vertu de leurs enfants et de leur bonheur?

Je voudrais que le remords eût son symbole, et qu'il fût placé dans tous les ateliers.

La sérénité n'habite que dans l'ame de l'homme de bien; il fait nuit dans celle du méchant.

Je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu; et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot; s'il la touche, l'artiste est un indécent. La touchât-il avec le revers de la main, comme on le voit dans le tableau de Layresse, le spectateur dira : Seigneur Apollon, vous ne l'arrêterez pas comme cela; si vous craignez qu'elle ne s'enfuie pas assez vite, vous vous y prenez fort bien. — Mais peut-être que le dieu avait la peau du dessus de la main douce, et celle du dedans rude. — Laissez-moi en repos; vous n'êtes qu'un mauvais plaisant.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : Il y a bien du monde; ou on étouffe ici; ou il n'y a personne. Eh bien! si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, votre toile ne sera ni vide ni surchargée.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : Qu'est-ce qui les a tous entassés dans cet endroit? ou je les trouve bien isolés les uns des

autres ? Eh bien, si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, il y aura de l'air entre vos figures, et elles ne seront ni trop pressées ni trop éloignées.

Si l'intérêt mesure la distance de chacune à l'objet principal, elles seront à leur véritable place.

Si l'intérêt varie leur position, elles auront leur véritable attitude.

Si l'intérêt varie leur expression, elles auront leur véritable caractère.

Si l'intérêt varie la distribution des ombres et des lumières, et que chaque figure prenne de la masse générale la portion relative à leur importance, votre scène sera naturellement éclairée.

Si vos lumières et vos ombres sont larges, et que le passage des unes aux autres soit imperceptible et doux, vous serez harmonieux.

Il y a des espaces arides dans la nature, et il peut y en avoir dans l'imitation.

Quelquefois la nature est sèche, et jamais l'art ne le doit être.

Ce sont les limites étroites de l'art, sa pauvreté, qui a distingué les couleurs en *couleurs amies* et en *couleurs ennemies.* Il y a des coloristes hardis qui ont négligé cette distinction. Il est dangereux de les imiter, et de braver le jugement du goût fondé sur la nature de l'œil.

Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est

pas celui de la nature ; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave.

Si vous savez ôter aux passions leurs grimaces, vous ne pécherez pas en les portant à l'extrême, relativement au sujet de votre tableau ; alors toute votre scène sera aussi animée qu'elle peut et doit l'être.

Je sais que l'art a ses règles qui tempèrent toutes les précédentes ; mais il est rare que le moral doive être sacrifié au technique. Ce n'est ni à Van-Huysum ni à Chardin que je m'adresse ; dans la peinture de genre il faut tout immoler à l'effet.

La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme ; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme : l'enthousiasme d'ame et celui du métier. Sans l'un, le concept est froid ; sans l'autre, l'exécution est faible ; c'est leur union qui rend l'ouvrage sublime. Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier ; c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds ; ses rochers escarpés menacent le ciel ; les torrents en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts. L'homme passe à travers de la demeure des démons et des dieux. C'est là que l'amant a détourné sa bien-aimée, c'est là que son soupir n'est entendu que d'elle. C'est là que le philosophe, assis ou marchant à pas lents, s'enfonce en lui-même. Si j'arrête mon

regard sur cette mystérieuse imitation de la nature, je frissonne.

Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres. Entendez-vous, monsieur Machy?

Il faut réunir à une imagination grande et forte un pinceau ferme, sûr et facile; la tête de Deshays à la main de son beau-père (1).

Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature; il faut que je puisse dire : Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est.

Comme la poésie dramatique, l'art a ses trois unités : de temps, c'est au lever ou au coucher du soleil; de lieu, c'est dans un temple, dans une chaumière, au coin d'une forêt ou sur une place publique; d'action, c'est ou le Christ s'acheminant sous le poids d'une croix au lieu de son supplice, ou sortant du tombeau vainqueur des enfers, ou se montrant aux pèlerins d'Emmaüs.

L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poète; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible.

Les instants se succèdent dans la description du poète, elle fournirait à une longue galerie de peinture. Que de sujets depuis l'instant où la fille de Jephté vient au-devant de son père, jus-

(1) Deshays était gendre de Boucher. ÉDIT.

qu'à celui où ce père cruel lui enfonce un poignard dans le sein !

Ces principes sont rebattus ; où est le peintre qui les ignore ? où est le peintre qui les observe ? On a tout dit sur le costume, et il n'y a peut-être aucun artiste qui n'ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume.

Avez-vous vu la sublime composition, où Raphaël lève avec la main de la Vierge le voile qui couvre l'Enfant-Jésus, et l'expose à l'adoration du petit Saint-Jean qui est agenouillé à côté d'elle (1) ? Je disais à une femme du peuple : Comment trouvez-vous cela ? — Fort mal. — Comment, fort mal ? mais c'est un Raphaël. — Eh bien ! votre Raphaël n'est qu'un âne. — Et pourquoi, s'il vous plaît ? — C'est la Vierge que cette femme-là ? — Oui, voilà l'Enfant-Jésus. — Cela est clair. Et celui-là ? — C'est Saint-Jean. — Cela l'est encore. Quel âge donnez-vous à cet Enfant-Jésus ? — Mais, quinze à dix-huit mois. — Et à ce Saint-Jean ? — Au moins quatre à cinq ans. — Eh bien ! ajouta cette femme, les mères étaient grosses en même temps...... Je n'invente point un conte ; je dis un fait. Un autre fait, c'est que la composition n'en fut pas moins belle pour moi.

La même femme trouvait l'*Enfant du Si-*

(1) Ce tableau se trouve au *Musée ;* il a été gravé par A. Boucher, Desnoyers, et F. Poilly. ÉDIT^s^.

lence (1), du Carrache, énorme, monstrueux; et elle avait raison. Elle était choquée de la disproportion de cet enfant avec sa mère délicate; et elle avait encore raison.

C'est qu'il ne faut pas mettre la nature exagérée à côté de la nature vraie, sous peine de contradiction. Si les hommes d'Homère lancent des quartiers de roche, ses dieux enjambent les montagnes.

J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir.

A mesure que le lieu de la scène s'éloigne, l'angle visuel s'étend, et le champ du tableau peut s'accroître. Quelle est la plus grande quantité de cet angle au fond de l'œil? Quatre-vingt-dix degrés; au-delà de cette mesure on me montre plus d'espace que je n'en puis embrasser. De là la nécessité d'étendre les espaces situés au dehors de ces lignes.

Les compositions seraient monotones, si l'action principale devait rigoureusement occuper le

(1) Ce tableau d'Annibal Carrache se voit au *Musée du Louvre;* c'est la *Vierge qui recommande le silence à Saint-Jean, pour ne pas troubler le repos de Jésus*. Il a été gravé par Et. Picart en 1681. ÉDIT^r.

milieu de la scène. On peut, on doit peut-être, s'écarter de ce centre, mais avec sobriété.

Qu'est-ce qu'on entend par la balance de la composition? J'en ai peut-être une idée fausse; c'est de regarder la largeur du tableau comme un levier, regarder pour nulle la pesanteur des figures placées sur le point d'appui, établir l'équilibre entre les figures placées sur les bras, et diminuer ou augmenter les efforts de part et d'autre, en raison inverse des éloignements. Peu de figures, si le sujet l'exige, et beaucoup d'accessoires; ou beaucoup de figures et peu d'accessoires.

Pourquoi l'art s'accommode-t-il si aisément des sujets fabuleux, malgré leur invraisemblance? C'est par la même raison que les spectacles s'accommodent mieux des lumières artificielles que du jour. L'art et ces lumières sont un commencement d'illusion et de prestige. Je penserais volontiers que les scènes nocturnes auraient sur la toile plus d'effet que les scènes du jour, si l'imitation en était aussi facile. Voyez à Saint-Nicolas-des-Champs Jouvenet ressuscitant le Lazare (1), à la lueur des flambeaux. Voyez sous le cloître des Chartreux Saint Bruno expirant (2), à des lu-

(1) Il faudrait peut-être ici *Jésus ressuscitant le Lazare*. Ce tableau de Jouvenet est aujourd'hui au *Musée du Louvre*. ÉDITs.

(2) Ce tableau se voit au *Musée;* c'est le dernier de la galerie de Le Sueur. ÉDITs.

mières artificielles. J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit, qui nous touche sans que nous nous en doutions. La résurrection en est plus merveilleuse, la mort en est plus lugubre.

Je ne dispute guère contre les actions héroïques; j'aime à croire qu'elles se sont faites. J'adopte volontiers les systèmes qui embellissent les objets. Je préfère la chronologie de Newton à celle des autres historiographes, parce que, si Newton a bien calculé, Énée et Didon seront contemporains.

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure,

Et vera incessu patuit Dea..... (1).

Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge. *Alexandre épousa Roxane*. Qui était cette Roxane qu'Alexandre épousa? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps.

Les erreurs consacrées par de grands artistes deviennent avec le temps des vérités populaires. S'il existait plusieurs tableaux de l'*Enfant-Jésus modelant et animant des oiseaux d'argile*, nous y croirions.

Beau sujet de tableau, c'est *Phryné traînée devant l'aréopage pour cause d'impiété*, *et absoute*

(1) Virgil. *Æneid.* lib. I, vers. 404. Édit.

à la vue de son beau sein : preuve, entre beaucoup d'autres, du cas que les Grecs faisaient de la beauté, ou des modèles qui servaient pour leurs dieux et leurs déesses.

Baudouin a traité ce sujet trop au-dessus de ses forces. Il n'a pas senti que les juges devaient occuper le côté gauche de la scène, et que la courtisane et son avocat devaient être à droite, l'avocat plus sur le fond, la courtisane plus voisine de moi. Il n'a pas su leur donner de l'expression ; l'action de l'avocat au moment où il arrache la tunique de Phryné, n'a ni l'enthousiasme, ni la noblesse qu'elle exigeait. Les juges, dont il était si naturel de varier les mouvements, sont immobiles et froids. Je ne me rappelle pas qu'il y eût aucun concours d'assistants ; cependant on allait entendre les causes singulières dans Athènes comme dans Paris. Mais, c'est la courtisane surtout qu'il était difficile de rendre ; aussi ne l'a-t-il pas rendue.

> *Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam*
> *Viribus ; et versate diu quid ferre recusent,*
> *Quid valeant humeri* (1).

Un petit peintre d'historiettes tantôt ordinaires, tantôt galantes, ne pouvait que faire un pauvre rôle devant un Aréopage : ce qui est arrivé à Baudouin. Il est mort épuisé de débauches. Je n'en

(1) HORAT. *de Art. Poet.* vers. 38—40. ÉDIT[s].

parlerais pas ainsi, je n'en parlerais point du tout, s'il vivait. Deshays, l'autre gendre de Boucher, avait les mêmes moeurs, et a eu le même sort que Baudouin.

Quelque habile que soit un artiste, il est facile de discerner s'il a appelé le modèle ou travaillé de pratique; l'absence de certaines vérités de nature décèle ou son avarice ou sa vanité. — Mais, quand on a beaucoup imité cette nature, ne peut-on pas s'en passer? — Non. — Et pourquoi? — C'est que le mouvement du corps le plus imperceptible change toute la position des muscles, et produit des rondeurs où il y avait des méplats, des méplats où il y avait des rondeurs; toute la figure est voisine du vrai, et tout y est faux.

Ce contraste entre les figures, si sottement recommandé et plus sottement encore comparé à celui des personnages dramatiques, entendu comme il l'est par les écrivains et peut-être par les artistes, donnerait aux compositions un air d'apprêt insupportable. Allez aux Chartreux, voyez là quarante moines rangés sur deux files parallèles; tous font la même chose, aucun ne se ressemble; l'un a la tête renversée en arrière et les yeux fermés; l'autre l'a penchée et renfoncée dans son capuchon; et ainsi du reste de leurs membres. Je ne connais pas d'autre contraste que celui-là.

Quoi donc! faut-il que l'un parle, quand un

autre se tait; que l'un crie, quand un autre parle; que l'un se redresse, quand un autre se courbe; que l'un soit triste, quand un autre est gai; que l'un soit extravagant, quand un autre est sage? Cela serait trop ridicule.

Le contraste est une affaire de règle, dites-vous. Je n'en crois rien. Si l'action demande que deux figures se penchent vers la terre, qu'elles soient penchées toutes deux; et si vous les imitez d'après nature, ne craignez pas qu'elles se ressemblent.

Le contraste n'est pas plus une affaire de hasard que de règle. C'est par une nécessité dont il est impossible de s'affranchir sans être faux, que deux figures différentes, ou d'âge, ou de sexe, ou de caractère, font diversement une même chose.

Une composition doit être ordonnée de manière à me persuader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement; une figure doit agir ou se reposer, de manière à me persuader qu'elle n'a pu agir autrement.

Allez encore aux Chartreux; voyez *la distribution des aumônes* de Bruno à cent pauvres qui se présentent autour de lui (1). Tous sont debout, tous demandent, tous tendent les mains pour

(1) La scène est à Grenoble; ce tableau de Le Sueur, l'un des vingt-deux qu'il peignit sur bois pour les Chartreux de Paris, et qui ont été transportés sur toile, est aujourd'hui au *Musée du Louvre*. Il a été gravé par Fr. Chauveau. ÉDIT[r].

recevoir ; et dites-moi où est le contraste entre ces figures.

Je ne sais si le contraste technique a embelli quelques compositions ; mais je suis sûr qu'il en a beaucoup gâté.

Le contraste que vous recommandez se sent ; celui qui me plaît ne se sent pas.

Ne croyez pas qu'on puisse conservér la même action, et tourner et retourner sa figure en cent diverses manières ; il n'y en a qu'une qui soit bien, parfaitement bien ; et ce n'est jamais que notre ignorance qui laisse à l'artiste le choix entre plusieurs.

Mais quoi ! me direz-vous, un homme qui ramasse une pièce d'argent à terre, un de ces mendiants de Le Sueur, par exemple, ne la peut ramasser que d'une façon, ne peut se courber plus ou moins ? — A la rigueur, non. — Ne peut avoir ses deux jambes parallèles, ou l'une placée en avant et l'autre reculée en arrière ? — Non. — Prendre d'une main et appuyer, ou ne pas appuyer de l'autre à terre ? — Non, non. — Se précipiter avec rapidité ou ramasser avec nonchalance ? — Non, non, vous dis-je. — Mais si l'artiste n'était pas le maître de varier à sa fantaisie la position de ses figures, il faudrait qu'il renonçât à son talent, ou qu'à l'occasion d'une tête, d'un pied, d'une main, d'un doigt, il bouleversât toute son ordonnance. — Cela paraît ainsi ;

mais cela n'est pas. Heureusement pour l'artiste, nous n'en savons pas assez, pour sentir et accuser ses négligences. Daignez m'écouter encore un moment. L'artiste veut rendre d'après nature une action; il appelle le modèle; il lui dit: Faites telle chose; le modèle obéit et fait la chose de la manière apparemment qui lui est la plus commode: c'est l'organisation qui lui est propre, qui dispose de tous ses membres. Cela est si vrai, que, si l'artiste se sert d'un autre modèle, plus svelte ou plus lourd, plus jeune ou plus âgé, à qui il ordonne la même action, ce second modèle l'exécutera diversement. Que fait donc l'artiste qui lui relève ou baisse la tête, qui lui avance ou retire une jambe, ou qui lui pousse une main en avant, ou qui lui repousse l'autre en arrière? N'est-il pas évident qu'il contrarie l'organisation de cet homme, et qu'il le gêne plus ou moins? — Eh! que m'importe, pourvu que cette gêne m'échappe, et que l'ensemble en soit plus parfait? — Vous avez raison; mais convenez qu'il y a à cet agencement artificiel d'une figure des limites assez étroites, et qu'un peu trop de licence lui donnerait un air académique ou gêné, tout-à-fait maussade.

Voulez-vous que je vous raconte un fait qui m'est personnel? Vous connaissez ou vous ne connaissez pas la statue de Louis XV placée dans une des cours de l'École-Militaire; elle est de Le Moyne. Cet artiste faisait, un jour, mon por-

trait. L'ouvrage était avancé. Il était debout, immobile, entre son ouvrage et moi, la jambe droite pliée et la main gauche appuyée sur la hanche, non du même côté, du côté gauche. Mais, lui dis-je, M. Le Moyne, êtes-vous bien? — Fort bien, me répondit-il. — Et pourquoi votre main n'est-elle pas sur la hanche du côté de votre jambe pliée? — C'est que par sa pression je risquerais de me renverser; il faut que l'appui soit du côté qui porte toute ma personne. — A votre avis, le contraire serait absurde? — Très-absurde. — Pourquoi donc l'avez-vous fait à votre Louis XV de l'École-Militaire?.... — A ce mot, Le Moyne resta stupéfait et muet. J'ajoutai : Avez-vous eu le modèle pour cette figure? — Assurément. — Avez-vous ordonné cette position à votre modèle? — Sans doute. — Et comment s'est-il placé? est-ce comme vous l'êtes à présent, ou comme votre statue? — Comme je suis. — C'est donc vous qui l'avez arrangé autrement? — Oui, c'est moi, j'en conviens. — Et pourquoi? — C'est que j'y ai trouvé plus de grâce..... — J'aurais pu ajouter : Et vous croyez que la grâce est compatible avec l'absurdité? Mais je me tus par pitié, je m'accusai même de dureté; car pourquoi montrer à l'artiste les défauts de son ouvrage, quand il n'y a plus de remède? C'est le contrister bien en pure perte, surtout quand il n'est plus d'âge à se corriger... A présent je reviens à vous, et je

vous demande si Le Moyne, au lieu d'agencer sa figure comme nous la voyons, n'aurait pas mieux fait de la rendre à peu près strictement d'après le modèle? Je dis à peu près; car, le modèle le plus parfait n'étant qu'un à peu près de la figure que l'artiste se proposait d'exécuter; son action ne pouvait être qu'un à peu près de l'action qu'il se proposait de lui donner. — Mais les fautes sont rarement aussi grossières. — D'accord. Cependant vous entendrez souvent dire, des compositions d'un artiste : il y a je ne sais quoi de contraint dans ses figures; et savez-vous d'où naît cette contrainte? De la liberté qu'il a prise de réduire l'action naturelle de son modèle aux maudites règles du technique; car convenez qu'une imitation rigoureuse, si elle avait quelque vice, ce ne serait pas celui-là. — Mais s'il arrive que le modèle soit gauche, que faire? — Sans balancer, en prendre un autre qui ne le soit pas. Tenter de corriger sa gaucherie, c'est s'exposer à tout gâter. Nous sentons bien qu'un modèle se tient mal; mais dans les actions un peu extraordinaires, savons-nous ce qui lui manque pour se bien tenir, et le savons-nous avec cette précision que le scrupule de l'art exige? Les Flamands et les Hollandais, qui semblent avoir dédaigné le choix des natures, sont merveilleux sur ce point. Vous verrez, dans un kermesse (1) de Téniers, un

(1) *Kermesse,* mot flamand qui signifie *fête de village*. Édit[s].

nombre prodigieux de figures toutes occupées à différentes actions ; les uns boivent, les autres, ou dansent, ou conversent, ou se querellent, ou se battent, ou s'en retournent en chancelant d'ivresse, ou poursuivent des femmes qui s'enfuient, soit en riant, soit en criant ; parmi tant de scènes diverses, pas une position, pas un mouvement, pas une action qui ne vous semble être de la nature. — Mais comment font les peintres de bataille ? — Il faut montrer le tableau au maréchal de Broglio? et lui demander ce qu'il en pense; ou plutôt conserver pour ce genre de peinture toute notre indulgence accoutumée. Comment voulez-vous qu'un modèle puisse montrer, avec quelque vérité, ou le soldat furieux qui s'élance, ou un soldat pusillanime qui se sauve avec effroi, et toute la variété des actions d'une journée sanglante ? Le morceau produit-il une impression profonde? ne pouvez-vous ni en détacher, ni lui continuer vos regards ? Tout est bien. N'entrons dans aucun détail minutieux. Avec des pieds négligés et des mains estropiées ou informes, une belle bataille est toujours un prodige d'imagination et d'art. Et puis, comment accuser de contrainte des mouvements au milieu d'une mêlée, où chaque individu entouré de toutes parts de menaces et de péril, a la mort à droite, à gauche, par-devant, par-derrière, et ne sait où trouver de la sécurité ? On sent qu'alors la position doit

être vacillante, incertaine et tourmentée, excepté dans celui que la fureur emporte, et qui va s'enfoncer lui-même dans la poitrine le glaive de son ennemi. Il a dit : Vaincre ou mourir ; et, en conséquence de cette résolution, son mouvement est franc, son action décidée, et sa position ne souffre de gêne que par les obstacles qu'il rencontre.

J'ai dit quelque part que les mœurs anciennes étaient plus poétiques et plus pittoresques que les nôtres ; j'en dis autant ici de leurs batailles. Quelle comparaison du plus beau Wander-Meulen (1) avec un tableau de Le Brun, tel que le *Passage du Granique !* Les mœurs en s'adoucissant, l'art militaire en se perfectionnant, ont presque anéanti les beaux-arts.

La peinture est tellement ennemie de la symétrie, que, si l'artiste introduit une façade dans son tableau, il ne manquera pas d'en rompre la monotonie par quelque artifice, ne fût-ce que par l'ombre de quelque corps, ou par l'incidence oblique de la lumière. La partie éclairée semble s'avancer vers l'œil, et la partie ombrée s'en éloigner.

La proportion produit l'idée de force et de solidité.

L'artiste évitera les lignes parallèles, les triangles, les carrés, et tout ce qui approche des

(1) Wander-Meulen, peintre hollandais, s'est surtout distingué dans le genre des batailles. ÉDIT^r.

figures géométriques, parce qu'entre mille cas où le hasard dispose des objets, il n'y en a qu'un seul où il rencontre ces figures. Pour les angles aigus, c'est l'ingratitude et la pauvreté de leurs formes qui les proscrit.

Il y a une loi pour la peinture de genre, et pour les groupes d'objets pêle-mêle entassés. Il faudrait leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étaient arrangés d'eux-mêmes, c'est à-dire, avec le moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux.

Celui qui fait la statue dans le *Festin de Pierre* (1) se tient raide, prend une attitude contrainte, imite le bloc de marbre de son mieux; mais c'est donc une mauvaise statue qu'il veut imiter? Et pourquoi n'en imiterait-il pas une bonne? En ce cas, il doit s'arranger d'après son rôle comme une statue de grand maître, avoir de l'expression, de la vie, de la noblesse, de la grâce. La seule qualité qui lui soit propre avec l'ouvrage de l'art, c'est l'immobilité, qui ne contredit pas le mouvement. Est-ce que Sisyphe, qui pousse la roche vers le haut du rocher, ne se meut pas?

Il ne faut pas croire que les êtres inanimés soient sans caractères. Les métaux et les pierres ont les leurs. Entre les arbres, qui n'a pas observé la flexibilité du saule, l'originalité du peuplier, la raideur du sapin, la majesté du chêne?

(1) Comédie de Molière, mise en vers par Th. Corneille. ÉDIT.

Entre les fleurs, la coquetterie de la rose, la pudeur du bouton, l'orgueil du lis, l'humilité de la violette, la nonchalance du pavot? *Lentove papavera collo.*

La ligne ondoyante est le symbole du mouvement et de la vie; la ligne droite est le symbole de l'inertie ou de l'immobilité. C'est le serpent qui vit, ou le serpent glacé.

Un sujet, sur lequel je proposerais à un compositeur de s'exercer, c'est celui de *Joseph expliquant son songe à ses frères* rangés autour de lui, et l'écoutant en silence. C'est là qu'il apprendrait à ordonner, à contraster et à varier les positions et les expressions. J'en ai vu le dessin, d'après *Raphaël.*

Les quatre chevaux d'un quadrige ne se ressemblent pas.

Les groupes se lient dans toute la composition, comme chaque figure dans le groupe.

Les chevaux de l'Aurore, ceux qui emportent le char du Soleil, s'acheminent vers un terme donné. La fougue irrégulière ne leur convient donc pas.

Carle Van-Loo modelait en argile les figures de ses groupes, afin de les éclairer de la manière la plus vraie et la plus piquante. Layresse peignait ses figures, les découpait et les assemblait de la manière la plus avantageuse pour le groupe. J'approuve l'expédient de Van-Loo;

j'aime à le voir promener sa lumière autour de son groupe d'argile. Je craindrais que le moyen de Layresse ne rendît l'ensemble, sinon maniéré, du moins froid.

C'est une action commune à plusieurs figures qui forme le groupe; les ombres et la lumière achèvent la liaison, mais ne la font pas.

Si l'on veut définir par l'effet le manque de repos dans un tableau, c'est une prétention égale de toutes les figures à mon attention. C'est une compagnie de beaux-esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre, qui me fatiguent et qui me font fuir, quoiqu'ils disent d'excellentes choses.

Il y a le repos de l'esprit dont je viens de parler, et le repos des couleurs et des ombres, des couleurs ternes ou brillantes, le repos de l'œil.

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement, aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné.

Il faut bien de l'art pour faire couper avec

grâce une figure par la bordure. Cette figure ne sort jamais ; elle rentre toujours dans le lieu de la scène.

Téniers a fait la satire la plus forte des repoussoirs. Il y en a sans doute dans ses tableaux ; mais on ne sait où ils sont. Il exécute une composition à trente ou quarante personnages, comme le Guide, le Corrège ou le Titien font une Vénus toute nue. Les teintes, qui discernent et arrondissent les formes, se fondent les unes dans les autres si imperceptiblement, que l'œil croit n'en apercevoir qu'une seule du même blanc. De même, dans Téniers, le spectateur cherche ce qui donne de la profondeur à la scène, ce qui sépare cette profondeur en une infinité de plans, ce qui fait avancer et reculer ses figures, ce qui fait circuler l'air autour d'elles ; et il ne le trouve pas.

C'est qu'il en doit être d'un tableau comme d'un arbre, ou de tout autre objet isolé dans la nature, où tout se sert réciproquement de repoussoir.

Deux discours à prononcer, l'un dans une académie, l'autre dans une place publique, sont comme les deux Minerves, l'une de Phidias, et l'autre d'Alcamène. Les traits de l'une seraient trop délicats et trop fins pour être vus de loin ; les traits de l'autre trop informes, trop grossiers pour être vus de près. Heureux le littérateur ou l'artiste qui plaît à toutes les distances !

On peut donner à un paysage l'apparence concave ou l'apparence convexe. Celle-ci, s'il y a un sujet qui occupe le devant de la scène, alors le fond se terminera en un espace vaste et presque illimité. Celle-là, si le paysage est le sujet principal, l'espace nu est alors sur le devant, le paysage occupe et termine le fond. Je fais abstraction des percées que l'auteur se sera ménagées.

Rubens et le Corrège ont employé ces deux formes. *La Nuit* du Corrège est concave; son *Saint George* est convexe.

L'apparence concave disperse et étend les objets sur le fond; l'apparence convexe les rassemble sur le devant. L'une convient donc au paysage historique, et l'autre au paysage pur et simple.

Layresse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût, que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà. Lorsque Susanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Susanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là.

Il ne faut jamais interrompre de grandes mas-

ses par de petits détails; ces détails les rapetissent en m'en donnant la mesure. Les tours de Notre-Dame seraient bien plus hautes, si elles étaient tout unies.

Je ne crois pas qu'il puisse y avoir plus d'une percée dans un paysage; deux couperaient la composition, et rendraient l'œil aussi perplexe qu'un voyageur à l'entrée de deux chemins.

La composition la plus étendue ne comporte qu'un très-petit nombre de divisions capitales, une, deux, trois tout au plus. Autour de ces divisions quelques figures isolées, quelques groupes de deux ou trois figures font un très-bel effet.

Le silence accompagne la majesté. Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs; et le fracas est sur la scène. C'est en silence que nous sommes arrêtés devant *les Batailles* de Le Brun. Quelquefois il est sur la scène; et le spectateur se met le doigt sur les lèvres, et craint de le rompre.

En général, la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'ame triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples endormis autour de lui, m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines, et abandonné aux risées, aux outrages et à la criaillerie de la canaille juive.

Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art; et ce seront des croûtes abomina-

bles. Le Poussin aura perdu toute son harmonie; et *le Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime.

Que voit-on dans ce tableau d'Eudamidas? le moribond sur la couche; à côté, le médecin qui lui tâte le pouls; le notaire qui reçoit ses dernières volontés; sur les pieds du lit, la femme d'Eudamidas assise, et le dos tourné à son mari; sa fille, couchée à terre entre les genoux de sa mère, et la tête penchée dans son giron. Il n'y a point là de cohue. La multiplicité ou la foule est bien voisine du désordre. Et quels sont ici les accessoires? pas d'autres que l'épée et le bouclier du principal personnage, attachés à la muraille du fond. Le grand nombre d'accessoires est bien voisin de la pauvreté. Cela s'appelle des *bouche-trous* en peinture et des *frères-chapeaux* en poésie.

Le silence, la majesté, la dignité de la scène sont des choses peu senties par le commun des spectateurs. Presque toutes les *Saintes Familles* de Raphaël, du moins les plus belles, sont placées dans des lieux agrestes, solitaires et sauvages; et quand il a choisi de pareils sites, il savait bien ce qu'il faisait.

Toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bienfaisance, de générosité, d'effusion de cœur se passent au bout du monde.

Peindre comme on parlait à Sparte.

En poésie dramatique et en peinture, le moins de personnages qu'il est possible.

La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives.

Les peintres sont encore plus sujets au plagiat que les littérateurs. Mais les premiers ont ceci de particulier, c'est de décrier et le maître et le tableau qu'ils ont copié. N'est-il pas vrai, M. Pierre?

Je regardais la cascade de Saint-Cloud; et je me disais : Quelle énorme dépense pour faire une jolie chose, tandis qu'il en aurait coûté la moitié moins pour faire une belle chose! Qu'est-ce que tous ces petits jets-d'eau, toutes ces petites chutes de gradins en gradins, en comparaison d'une grande nappe s'échappant de l'ouverture d'un rocher ou d'une caverne sombre, descendant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume, formant dans son cours de profondes et larges ondes; les masses rustiques du haut, tapissées de mousse, et couvertes, ainsi que les côtés, d'arbres et de broussailles distribués avec toute l'horreur de la nature sauvage? Qu'on place un artiste en face de cette cascade, qu'en fera-t-il? Rien. Qu'on lui montre celle-ci; et aussitôt il tirera son crayon.

Cet exemple n'est pas le seul, où, pour s'assurer si l'ouvrage de l'art est de bon ou de mauvais

Nous avons notre clair-obscur comme les peintres, si son principal effet est d'empêcher l'œil de s'égarer, en le fixant sur certains objets.

Faute d'une lumière large, nos ouvrages papillotent comme les leurs.

Voulez-vous savoir ce que c'est que papilloter? opposez l'*Esther devant Assuérus* au *Paralytique* de Greuze, Cicéron à Sénèque.

Tacite est le Rembrandt de la littérature : des ombres fortes et des clairs éblouissants.

Faites comme le Tintoret, qui, pour soutenir sa couleur, plaçait à côté de son chevalet quelque morceau du Schiavone. Un jeune élève suivit ce conseil, et ne peignit plus.

Ennius n'avait vu que l'ombre d'Homère.

Ah ! si le Titien eût dessiné et composé comme Raphaël ! Ah ! si Raphaël eût colorié comme le Titien !.... C'est ainsi qu'on rabaisse deux grands hommes.

Je l'ai vu ce *Ganymède* de Rembrandt : il est ignoble ; la crainte a relâché le sphincter de sa vessie ; il est polisson : l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu; mais ce petit tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle est peint !

Je vous entends : il fallait penser comme Léocharès, et peindre comme Rembrandt... Oui, il fallait être sublime de tout point.

Il faut que la lumière soit naturelle, soit artificielle, soit une; des compositions éclairées en même temps par des lumières différentes sont très-communes.

On ramène toute la magie du clair-obscur à la grappe de raisin; et c'est une idée très-belle, et qui peut être simplifiée. La scène la plus vaste n'est qu'un grain de la grappe; fixez le point de l'œil, et dégradez les ombres et les lumières comme vous le verrez sur ce grain. Tracez sur votre toile le cercle terminateur de la lumière et de l'ombre.

Au lieu de votre principal groupe, mettez en perspective un prisme de la grandeur de votre première figure; continuez les lignes de ce prisme à tous les points qui terminent votre toile; et soyez sûr de ne pécher ni contre l'entente des lumières, ni contre la véritable diminution des objets.

Je ne prétends point donner des règles au génie. Je dis à l'artiste : Faites ces choses; comme je lui dirais : Si vous voulez peindre, ayez d'abord une toile.

Ainsi trois sortes de lignes préliminaires : la ligne terminatrice de la lumière, la ligne de la balance des figures, et les lignes de la perspective.

La pratique des couleurs réelles et des couleurs locales ne peut s'obtenir que d'une longue expérience.

Combien de choses l'artiste doit avoir vues, combinées, agencées dans son imagination, avant que de passer le pouce dans sa palette; et cela sous peine de peindre et de repeindre sans cesse!

Le maître tâtonne moins que son élève; mais il tâtonne aussi.

Combien de beautés et de défauts inattendus naissent ou disparaissent sous le pinceau!

Je sais ce que cela deviendra, est un mot qui n'est que d'un musicien, d'un littérateur, ou d'un artiste consommé.

Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art.

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture; un membre, même faiblement estropié, ôte à une statue presque tout son prix.

Les mains de Daphné, dont les doigts poussent des feuilles de laurier sous le pinceau de Le Moyne, sont pleines de grâce; il y a dans la distribution de ces feuilles une élégance que je ne puis décrire. Je doute qu'il eût jamais rien fait de Lycaon métamorphosé en loup. Les cornes naissantes sur la tête d'Actéon auraient été moins ingrates. La différence de ces sujets se sent mieux qu'elle ne s'explique.

Layresse donne le nom de *seconde couleur* à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps, et qui leur donne de la rondeur.

Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair; les teintes d'ombres et les demi-teintes d'ombres : système compris sous la dénomination générale de *dégradation de la lumière*, depuis le plus grand clair jusqu'à l'ombre la plus forte.

Il y a plusieurs moyens techniques pour affaiblir et fortifier, hâter ou retarder cette dégradation sur sa route.

Par les ombres accidentelles, par les reflets, par les ombres passagères, par les corps interposés; mais quel que soit celui des moyens qu'on emploie, la dégradation n'en subsiste pas moins, soit qu'on la fortifie, soit qu'on l'affaiblisse; soit qu'on la retarde, soit qu'on l'accélère. Dans l'art, ainsi que dans la nature, rien par saut : *nihil per saltum*; et cela sous peine de faire ou des trous d'ombre, ou des ronds de clair, et d'être découpé.

Ces trous d'ombre et ces ronds de clair ne se trouvent-ils pas dans la nature? je le crois. Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature?

Qu'est-ce qu'un fond? C'est, ou un espace sans

bornes où toutes les couleurs des objets se confondent au loin, finissent par produire la sensation d'un blanc grisâtre ; ou c'est un plan vertical qui reçoit la lumière ou directe ou glissante, et qui dans l'un et l'autre cas est assujéti aux règles de la dégradation.

Ainsi qu'on l'a dit de la lumière et des ombres, les termes de *teintes* et de *demi-teintes* se disent d'une même couleur.

La teinte, qui sert de passage de la lumière à l'ombre, ou le dernier terme de la dégradation de la lumière, est plus large que celle de la lumière couchée vers le contour dans la partie claire. Layresse l'appelle *demi-teinte*.

Tous ces préceptes ne peuvent être bien entendus que par l'artiste, qui devrait en marquer la pratique, la baguette à la main, dans une galerie, sur différents ouvrages.

C'est un artifice fort adroit que d'emprunter d'un reflet cette demi-teinte, qui semble entraîner l'œil au delà de la partie visible du contour. C'est bien alors une magie ; car le spectateur sent l'effet, sans en pouvoir deviner la cause.

Rien n'est plus sûr : l'habitude perpétuelle de regarder les objets éloignés et voisins, d'en mesurer l'intervalle par la vue, a établi dans notre organe une échelle enharmonique de tons, de semi-tons, de quarts de tons, tout autrement étendue et tout aussi rigoureuse que celle de la

musique par l'oreille, et l'on peint faux pour l'œil, comme l'on chante faux pour l'oreille.

L'entente des reflets dans une grande composition, ou l'action et la réaction des corps éclairés les uns sur les autres, me semble d'une difficulté incompréhensible, tant pour la multitude que pour la mesure de ces causes. Je crois que, sur ce point, le plus grand peintre doit beaucoup à notre ignorance.

C'est aux reflets que l'ombre doit sa clarté et son plus ou moins de clarté.

Il me semble que Rembrandt aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit ;* sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi vigoureusement éclairée.



Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous ? Si la lumière forte descend brusquement, et perce les ténèbres d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste ; mais je ne souffrirai jamais qu'il s'en fasse une règle.

Par les reflets, la lumière primitive peut se replier sur elle-même et devenir plus forte par accident. Exemple : En même temps que la lumière primitive tombe sur un objet, cet objet peut encore recevoir le reflet d'un mur blanc. Je demande si l'objet ne doit pas avoir alors plus d'éclat que la lumière primitive ? Il peut donc

et il doit donc arriver par accident, que la lumière primitive ne soit pas la plus forte lumière de la composition.

On n'a peut-être jamais dit aux élèves, dans aucune école, que l'angle de réflexion de la lumière, ainsi que des autres corps, était égal à l'angle d'incidence.

Le point lumineux étant donné, et l'ordonnance du tableau, je vois dans ma tête une multitude de rayons réfléchis qui se croisent entre eux et qui croisent la lumière directe. Comment l'artiste réussit-il à débrouiller toute cette confusion? S'il ne s'en soucie pas, comment sa composition me plaît-elle?

Qu'a de commun la lumière, et même la couleur d'un corps isolé et exposé à la lumière directe du soleil, avec la lumière et la couleur du même corps assailli de tous côtés par les reflets plus ou moins forts d'une multitude d'autres corps diversement éclairés et colorés? Franchement je m'y perds; et j'imagine quelquefois qu'il n'y a de beaux tableaux que ceux de la nature.

Qu'est-ce qu'un corps rouge? Newton vous répondra : C'est un corps qui absorbe tous les autres rayons, et qui ne vous renvoie que les rouges.

Que résulte-t-il du mélange de deux couleurs? une troisième qui n'est ni l'une ni l'autre. Le vert est le résultat du bleu et du jaune.

Comment concilier la pratique de ces faits phy-

siques avec la théorie des reflets qui combinent une multitude de diverses couleurs à la fois? Je m'y perds encore, et reviens à la même conclusion, que j'oublierai au premier coup d'œil que je jetterai sur mon Vernet; mais ce ne sera pas sans me dire : Ce Vernet si harmonieux n'a peut-être pas sur toute sa surface un seul point qui, rigoureusement parlant, ne soit faux. Cela m'afflige; mais il faut oublier la richesse de la nature et l'indigence de l'art, ou s'affliger.

Je me lève avant l'astre du jour. Je promène mes regards sur un paysage varié par des montagnes tapissées de verdure; de grands arbres touffus s'élèvent sur leurs sommets; de vastes prairies sont étendues à leurs pieds; ces prairies sont coupées par les détours d'une rivière qui serpente. Là, c'est un château; ici, c'est une chaumière. Je vois arriver de loin le pâtre avec ses troupeaux; il sort à peine du hameau, et la poussière me dérobe encore la vue de ses animaux. Toute cette scène silencieuse et presque monotone a sa couleur terne et réelle. Cependant l'astre du jour a paru, et tout a changé par une multitude innombrable et subite de prêts et d'emprunts; c'est un autre tableau, où il ne reste pas une feuille, pas un brin d'herbe, pas un point du premier. Mets la main sur la conscience, Vernet, et réponds-moi : Es-tu le rival du soleil? Et ce prodige est-il aussi au bout de ton pinceau?

Les *rehauts* sont des effets nécessaires du reflet, ou ils sont faux.

Vénus est plus blanche au milieu des trois Grâces, que seule; mais cet éclat qu'elle en reçoit, elle le leur rend.

Les reflets d'un corps obscur sont moins sensibles que les reflets d'un corps éclairé ; et le corps éclairé est moins sensible aux reflets que le corps obscur.

L'air et la lumière circulent et jouent entre les poils hérissés de la hure d'un sanglier, entre les flocons touffus de la toison de la brebis, entre les inégalités de l'étoffe velue, entre les grains d'une terrasse sabloneuse. C'est l'absence de ce jeu qui donne le mat aux clairs du satin, une sorte de crudité à ses ombres et à celles de toutes les étoffes glacées.

Les nuances diversement sensibles, résultantes de la palette complète d'un artiste se comptent; elles ne vont pas au-delà de huit cent dix-neuf.

On dit que le rouge et le blanc sont antipathiques. Mais est-ce Van-Huysum qui le dit? Si Chardin me l'assure, je le croirai.

Santerre, dont le coloris était tendre et vrai, n'employait que cinq couleurs. Les Anciens n'en ont employé que quatre, le rouge, le jaune, le blanc et le noir. Peut-être faut-il y joindre le bleu, et le vert donné par le mélange du bleu et du jaune.

Le peintre est puni de la multiplicité de ses couleurs, par le désaccord plus ou moins prompt de son tableau, suite nécessaire de l'action et de la réaction des matières les unes sur les autres. Le même châtiment est réservé au coloriste perplexe qui tourmente sa palette.

Le Géorgion, grand coloriste, selon le témoignage de De Piles, tirait toutes ses carnations, quelle que fût la différence d'âge et de sexe, de quatre couleurs principales.

Si de sculpteur, et de grand sculpteur qu'il est, Falconet eût été peintre, il eût, je crois, été peu soucieux du choix de ses couleurs; il aurait dit, s'il eût été conséquent : Eh! que m'importe que mon tableau reste harmonieux, s'il ne se désaccorde que quand je n'y serai plus?

Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes me paraissent une invention de prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société.

Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplaît pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique.

Les connaisseurs font grand cas des eaux-fortes des peintres; et ils ont raison.

Quoique toute ma réflexion soit tournée vers les principes spéculatifs de l'art, cependant, lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent

Si vous peignez un lutteur, corrigerez-vous ce défaut?

L'*Hercule* de Glycon a le cou très-fort, relativement à la tête et aux jambes.

Ces belles antiques, vous les voyez, mais vous n'avez jamais entendu le maître; mais vous ne l'avez point vu le ciseau à la main; mais l'esprit de l'école est perdu pour vous; mais vous n'avez pas sous vos yeux l'histoire en bronze ou en marbre des progrès successifs de l'art, depuis son origine grossière jusqu'au moment de sa perfection. Vous êtes, relativement à ces chefs-d'œuvre, ce que le physicien est relativement aux phénomènes de la nature.

L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionnés. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau.

Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire de créateur.

Le choix de la nature est indifférent à Pigal; il a cependant fait une fois un *Mercure* et une *Vénus* dignes des Anciens. Estime-t-il, n'estime-t-il pas ces ouvrages?

Sa *Vierge* de Saint-Sulpice a les narines serrées et les autres défauts du visage de sa femme.

Si je demandais à un artiste : Lorsque tu fais

succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu? Je ne serais ni choqué, ni surpris, s'il me répondait : Je cherche une antique.

Antoine Coypel était certainement un homme d'esprit, lorsqu'il a dit aux artistes : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » On peut donner le même conseil aux littérateurs.

On a reproché au Poussin de copier l'antique; cela peut être vrai du dessin et des draperies, mais non des passions. En ce cas, a-t-il mal fait?

Ceux qui désapprouvent la tête de la *Vénus aux belles fesses*, ne savent pas ce qu'elle fait.

Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.

Le *Laocoon* et l'*Apollon* ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite; le premier, de quatre minutes, ou un tiers de partie; le second, de près de neuf minutes. La *Vénus de Médicis* a la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus que la jambe qui porte. La jambe droite du plus grand des enfants du Laocoon a presque neuf minutes de plus que la gauche. On explique cela par l'endroit d'où ces figures devraient être vues. Ces parties paraissant de là en raccourci,

auraient semblé défectueuses. L'altération de la nature est bien hardie, et cette explication d'Audran sujette à bien des difficultés. Cependant il n'est pas à présumer que les auteurs de ces incomparables morceaux se soient trompés d'inadvertance. Quel est l'artiste de nos jours qui oserait en faire autant? Quel est celui qui l'aurait osé, sans être blâmé? Que nous serions heureux, si nos contemporains voulaient nous juger, comme si nous étions mort il y a trois mille ans!

Ceux qui ont attaqué la tête de la *Vénus de Médicis* n'ont pas, ce me semble, saisi l'esprit de la figure. Le caractère d'une femme qui se dérobe à des regards indiscrets, peut-il être trop sévère? Comment appelez-vous cette Vénus? — *Vénus pudique*. — Eh bien! tout est dit.

Le peintre Timanthe, d'après le poète Euripide, a voilé la tête d'Agamemnon. C'est bien fait; mais cet artifice ingénieux fut usé dès la première fois; et il n'y faut pas revenir.

Ils ne veulent pas que Vénus s'arrache les cheveux sur le corps d'Adonis, ni moi non plus. Cependant, le poète a dit :

Inornatos laniavit Dîva capillos;
Et repetita suis percussit pectora palmis (1).

D'où vient cela, si ce n'est que les coups qu'on imagine blessent moins que ceux qu'on voit?

(1) Ovid. *Métamorph.* V, vers 472. Édit.

Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe du Laocoon et de ses enfants, c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche. Quel spectacle que celui de la femme forte dans les tourments!

Falconet s'est bien moqué du *Pâris* d'Euphranor, où l'on reconnaissait l'arbitre de trois déesses, l'amant d'Hélène, et le meurtrier d'Achille. Quoi donc! est-ce que cette figure ne pouvait pas réunir la finesse dans le regard, la volupté dans l'attitude, et quelques traits caractéristiques de la perfidie? Quand je le regarde, lui, j'y vois bien plus de choses; je vois, dans sa physionomie, l'esprit, l'ironie, le cynisme, la brusquerie, la fausse douceur, l'envie, l'hypocrisie, la fausseté; et s'il fallait entrer dans le détail, je désignerais chaque trait de sa personne analogue à chacune de ces passions. Ce qui me conduit à croire que, si l'on cherchait une figure qui n'eût qu'un seul et unique caractère, peut-être ne la trouverait-on pas.

Le point important de l'artiste, c'est de me montrer la passion dominante si fortement rendue, que je n'aie pas la tentation d'y en démêler d'autres qui y sont pourtant. Les yeux disent une chose, la bouche en dit une autre, et l'ensemble de la physionomie une troisième.

Et puis, l'artiste n'a-t-il aucun droit à compter

sur mon imagination? Et lorsqu'on nous a prononcé le nom d'un homme connu par ses bonnes ou ses mauvaises mœurs, ne lisons-nous pas tout courant sur son visage l'histoire de sa vie?

Falconet, qui chicane Pline, aurait-il été plus indulgent pour Gomazzo, qui dit d'une maquette du *Christ enfant* de Léonard de Vinci, que « Nella si vide la simplicità e purità del Fanciullo accompanata da un certo che dimostra sapienza, intelletto e maesta; e l'aria che pure è di Fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente. »

Croyez-vous qu'il fût indifférent pour le *Jupiter* de Phidias, que le spectateur ignorât ou connût les beaux vers d'Homère : « Il consent du mouvement de ses noirs sourcils; sa divine chevelure s'agite sur sa tête immortelle, et tout l'Olympe est ébranlé (1)? » On voyait tout cela dans le *Jupiter* de Phidias.

La colère du *Saint-Michel* du Guide est aussi noble, aussi belle que la douleur du *Laocoon*.

Qu'est-ce que le Dieu du peintre? c'est le vieillard le plus majestueux que nous puissions imaginer. Si le modèle nous en est inconnu dans la nature, c'est vraiment Dieu.

(1) Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

HOMÈRE, *Iliade*, liv. I, vers 528—530. ÉDIT[s].

Qui est-ce qui a vu Dieu? c'est Raphaël, c'est le Guide.

Qui est-ce qui a vu Moïse? c'est Michel-Ange.

Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme; l'homme est l'animal réfléchissant.

Je crois qu'il faut plus de temps pour apprendre à regarder un tableau, qu'à sentir un morceau de poésie. Peut-être en faut-il davantage pour bien juger une gravure.

. . . . .

DE LA GRACE, DE LA NÉGLIGENCE, ET DE LA SIMPLICITÉ.

La grâce n'appartient guère qu'aux natures délicates et faibles. Omphale a de la grâce, Hercule n'en a pas. La rose, l'œillet, le calice de la tulipe ont de la grâce; le vieux chêne, dont la racine se perd dans la nue, n'en a point; sa branche ou sa feuille en a peut-être.

L'enfant a de la grâce; il la conserve dans l'âge adulte; elle s'affaiblit dans l'âge viril, elle se perd dans la vieillesse.

Il y a la grâce de la personne, et la grâce de l'action. Ce Dupré, qui dansait avec tant de grâce, n'en avait plus en marchant.

Tout ce qui est commun est simple; mais tout ce qui est simple n'est pas commun. La simplicité

est un des principaux caractères de la beauté; elle est essentielle au sublime.

Horace a dit : *Je veux être concis, et je deviens obscur* (1). On pourrait ajouter : Je veux être simple, et je deviens plat.

L'originalité n'exclut pas la simplicité.

Une composition est pauvre avec beaucoup de figures, et une autre est riche avec quelques-unes.

Le peiné est l'opposé du facile; le facile a cependant coûté quelquefois bien de la peine.

> . . . . . . *Sudet multum, frustraque laboret*
> *Ausus idem* (2).

La nature n'est jamais peinée ; son imitation l'est souvent.

Boileau compose, Horace écrit; Virgile compose, Homère écrit.

Les raccourcis sont savants; ils sont rarement agréables.

Le négligé d'une composition ressemble au déshabillé du matin d'une jolie femme ; dans un instant, la toilette aura tout gâté.

Il y a des grâces nonchalantes, et des nonchalances sans grâce.

(1) . . . . . . Brevis esse laboro,
Obscurus fio. HORAT. *Art. Poet.* vers. 25—26. ÉDIT.

(2) *Id. ibid.* vers. 248—249. ÉDIT.

La nonchalance embellit une petite chose, et en gâte toujours une grande.

Au temps chaud, les êtres animés sont dans la nonchalance. C'est alors que la condition du moissonneur paraît dure.

Les beaux paysages nous apprennent à connaître la nature, comme un portraitiste habile nous apprend à connaître le visage de notre ami.

Cicéron dit à l'orateur Marcus Brutus : *Sed quædam etiam negligentia est diligens*. Ce passage, commenté par un homme de goût, serait un ouvrage plein de délicatesse. Ces négligences ont lieu dans tous les beaux-arts ou tous les genres d'imitation. — Et la nature, leur modèle, n'en a-t-elle point ? — Mais en quoi consistent-elles ?

Qu'est-ce qu'un poète négligé ? c'est celui qui sème de temps en temps de la prose lâche et molle à travers de beaux vers ; il est *semi-poeta*. Cette prose lâche et molle ajoute de l'énergie à la poésie qui la touche. C'est un valet dont l'habit mesquin relève le riche vêtement de son maître. Le maître marche devant, son valet le suit.

> J'ai vu de près le Styx, j'ai vu les Euménides ;
> Déjà venaient frapper mes oreilles timides
> Les affreux cris du chien de l'empire des morts (1).

Pourquoi la nature n'est-elle jamais négligée ?

(1) Chaulieu, *Épître à La Fare*. Édit.

C'est que, quel que soit l'objet qu'elle présente à nos yeux, à quelque distance qu'il soit placé, sous quelque aspect qu'il soit aperçu, il est comme il doit être, le résultat des causes dont il a éprouvé les actions.

DU NAÏF, ET DE LA FLATTERIE.

Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait; c'est *naïf*. Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts; le naïf se discernera dans tous les points d'une toile de Raphaël; le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très-beau; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus.

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf; mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. Presque toutes les figures du Poussin sont naïves, c'est-à-dire parfaitement et purement ce qu'elles doivent être. Presque tous les vieillards de Raphaël, ses femmes, ses enfants, ses anges, sont naïfs, c'est-à-dire qu'ils ont une certaine originalité de nature, une grâce avec

laquelle ils sont nés, que l'institution ne leur a point donnée.

La manière est dans les beaux-arts, ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je connaisse; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas. La naïveté est de tous les états : on est naïvement héros, naïvement scélérat, naïvement dévot, naïvement beau, naïvement orateur, naïvement philosophe. Sans naïveté, point de vraie beauté. On est un arbre, une fleur, une plante, un animal naïvement. Je dirais presque que de l'eau est naïvement de l'eau, sans quoi elle visera à l'acier poli ou au cristal. La naïveté est une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire : c'est de l'eau prise dans le ruisseau, et jetée sur la toile.

J'ai dit trop de mal de Boucher; je me rétracte. Il me semble avoir vu de lui des enfants bien naïvement enfants.

Le naïf, selon mon sens, est dans les passions violentes comme dans les passions tranquilles, dans l'action comme dans le repos. Il tient à presque rien; souvent l'artiste en est tout près; mais il n'y est pas.

Ce qui sauve du dédain les Téniers et presque toutes les compositions des écoles hollandaise et flamande, outre la magie de l'art, c'est

que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles.

C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu un *sanglier* de Snyder. Il est en fureur; le sang et la lumière se mêlent dans ses yeux, son poil est hérissé, l'écume tombe de sa gueule; je n'ai jamais vu une plus effrayante et plus vraie imitation. Le peintre n'aurait jamais fait que cet animal, qu'il serait compté parmi les savants artistes.

En quelque genre que ce soit, il faut encore mieux être extravagant que froid.

J'ai vu à Dusseldorf *le Saltimbanque* de Gérard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation , c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans ses figures des traits si fins, qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu la vie plus fortement rendue.

Il n'est pas étonnant que presque tous les tableaux hollandais et flamands soient petits; ils ont été faits pour leurs demeures.

Est-ce que la distribution intérieure de nos appartements, n'a pas fait tomber de nos jours la grande peinture? La sculpture se soutient, parce que son ciseau ne coupe guère le marbre que pour des temples et des palais.

Les corrections qu'un maître fait à ses pre-

mières idées, les Italiens les appellent *pentimenti*, expression qui me plaît.

Les *pentimenti* de Rembrandt ont enflé son œuvre de plusieurs volumes in-folio.

Je voudrais bien que l'on m'expliquât pourquoi les revers des plus belles médailles anciennes sont presque tous négligés. Serait-ce une flatterie? A-t-on voulu que rien ne luttât contre l'image du prince?

Il y aussi la flatterie de la peinture; elle séduit au premier coup-d'œil; mais on s'en dégoûte bientôt.

J'ai parlé de la flatterie relativement au faire. Il y en a une autre relative au moral; l'allégorie est sa ressource. On fait une allégorie à la louange de celui dont on n'a rien à dire de précis. C'est une espèce de mensonge, que son obscurité sauve du mépris.

Il est bien singulier que tous nos petits littérateurs répètent tous les jours le seul hémistiche d'Horace qu'ils sachent :

Ut pictura, poesis erit.... (1);

qu'ils admirent tous les jours le drame en peinture, et qu'ils le chassent de la scène.

O imitatores, servum pecus (2)!

(1) HORAT. *de Art. Poet.* vers. 289. ÉDIT^s.

(2) *Id. Epistol.* lib. I, *Epist.* XIX, vers. 19. ÉDIT^s.

Celui qui passa du tragique au comique, fit bien une autre enjambée.

Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez *le Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame.

Vénus avec la tortue, c'est Vénus sédentaire et chaste; avec le dauphin ou les colombes, c'est Vénus libertine.

Il y a plusieurs tableaux de Layresse, précieux par leur beauté, mais si obscurs, que personne n'a pu encore en expliquer le sujet.

DE LA BEAUTÉ.

Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.

Tout ce que l'on a dit des lignes elliptiques, circulaires, serpentines, ondoyantes, est absurde. Chaque partie a sa ligne de beauté, et celle de l'oeil n'est point celle du genou.

Et quand la ligne ondoyante serait la ligne de beauté du corps humain, entre mille lignes qui ondoyent, laquelle faut-il préférer?

On dit: Que votre contour soit franc; on ajoute: Soyez vaporeux dans vos contours. Cela se contredit-il? Non; mais cela ne se concilie que sur le tableau.

Les Italiens désignent ce vaporeux par l'expression *sfumato;* et il m'a semblé que par le *sfumato* l'oeil tournait autour de la partie dessinée, et que

l'art indiquait ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement, que sans voir on croyait voir au-delà du contour. Si je me trompe dans la définition d'une chose de pratique, j'espère que les artistes se rappelleront que je suis littérateur et non peintre. J'ai dit ce que j'ai vu, que là les contours me semblaient noyés dans une vapeur légère.

Deux phénomènes bien voisins, c'est que la peinture cherche à montrer les objets sous un aspect un peu poudreux, et que les eaux-fortes nous plaisent souvent plus que les morceaux exécutés d'un burin ferme. Cela est vrai, surtout des paysages. Rien n'est plus piquant qu'un beau visage sous une gaze légère.

Supposez-vous devant une sphère. L'endroit où vous cessez de voir est vague, indécis; ce n'est point une ligne tranchée, nette, que celle de la vision. Cette limite varie selon la forme du corps; elle a plus d'étendue au bras rond d'une femme, qu'au bras nerveux et musclé d'un porte-faix. Le contour ici en est plus *ressenti*; là, plus *fuyant*. Je m'amuse à employer les termes de l'art, du moins comme je les entends.

La beauté n'a qu'une forme.

Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. S'il y a des dieux, il y a des diables; et pourquoi ne s'opérerait-il pas des miracles par l'entremise des uns et des autres?

Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses.

C'est le plus ou moins de possibilité qui fait la vraisemblance. Ce sont les circonstances communes qui font la possibilité.

L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs.

Ici les termes *merveilleux* et *extraordinaires* sont synonymes. Ainsi, il y a le merveilleux qui fait rire ou pleurer; son caractère est de produire l'étonnement ou la surprise.

Causez quelquefois avec l'érudit; mais consultez l'homme délicat et sensible.

DES FORMES BIZARRES.

Quand je sais que presque tous les peuples de la terre ont passé par l'esclavage, pourquoi serais-je rebuté des Cariatides? Mon semblable me choque moins, la tête courbée sous le poids d'un entablement, que baisant la poussière sous les pas d'un tyran.

Je ne suis blessé ni des colonnes accouplées qui fortifient en moi l'idée de sécurité, ni des colonnes cannelées qui renflent ou qui allègent à la volonté de l'artiste et selon le choix de la cannelure.

Pour les gaînes, je vous les abandonnerais vo-

lontiers, s'il ne m'était arrivé cent fois de n'apercevoir que la moitié d'une figure. Ce sont des ornements d'assez bon goût, dans un bosquet touffu, qui n'en laisse apercevoir que la partie supérieure.

DU COSTUME.

Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un statuaire de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons ?

N'est-ce pas encore une belle chose à imiter, qu'une perruque de palais ou de faculté ?

Il est une Vénus dont M. Larcher (1), ni, je crois, l'abbé de Lachau (2) n'ont parlé; c'est Vénus *mammosa*, la Vénus aux grosses mamelles, la seule à qui les écoles flamande et hollandaise ont sacrifié.

Les Grâces, compagnes de Vénus Uranie sont vêtues; les Grâces compagnes de Vénus déesse de la volupté, sont nues.

Vêtement de trois sortes de femmes romaines : La *stola* blanche pour les femmes distinguées,

(1) Larcher (*Pierre-Henri*), traducteur d'Hérodote, né en 1726 et mort le 22 décembre 1812, composa, pendant une grave maladie, un *Mémoire sur Vénus*, qu'il envoya en 1775 au concours de l'Académie des Belles-Lettres, qui le couronna. ÉDIT[s].

(2) Lachau (l'abbé *Géraud de*) a publié à Paris en 1776, une *Dissertation sur les attributs de Vénus*. ÉDIT[s].

la *stola* noire pour les affranchies, et la robe bigarrée pour les femmes du commun. Je ne ferai jamais un grand reproche à l'artiste d'ignorer ou de négliger ces distinctions gênantes.

DIFFÉRENTS CARACTÈRES DES PEINTRES.

Kniphergen, Van-Goyen, paysagistes, et Percellis, peintre de marine, gagèrent à qui ferait le mieux un tableau dans la journée, au jugement de leurs amis présents à cette espèce de lutte.

Kniphergen place la toile sur le chevalet, et semble prendre sur sa palette, des cieux, des lointains, des rochers, des ruisseaux, des arbres tout faits.

Van-Goyen jette sur la sienne du clair, du brun, et forme un chaos d'où l'on voit sortir avec une célérité incroyable, une rivière, un rivage, et des bestiaux remplis de différentes figures.

Cependant Percellis demeurait immobile et pensif, mais l'on vit bientôt que le temps de la méditation n'avait pas été perdu. Il exécuta une marine qui enleva les suffrages. Ses rivaux n'avaient pensé qu'en faisant; Percellis avait pensé avant que de faire. J'ai lu ce trait dans Hagedorn.

Et je suis sûr que nos artistes diront que ces trois peintres firent trois mauvais tableaux. Cependant Cicéron fit, *ex abrupto*, une très-belle

oraison, ce qui est bien aussi surprenant que l'exécution d'un tableau.

Voici le jugement de Vernet sur lui-même : « J'ai, dans mon genre, un artiste qui m'est supérieur dans chaque partie; mais je suis le second dans toutes. »

Chaque peintre a son genre. Un amateur demandait un lion à un peintre de fleurs. Volontiers, lui dit l'artiste, mais comptez sur un lion qui ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau.

Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un Rembrandt qui ressemblera à un Titien comme deux gouttes d'eau.

Cependant Wille est Rigaud avec Rigaud, Netscher avec Netscher. Mais y a-t-il beaucoup d'artistes qui, tels que Cochin, aient saisi les règles générales de tous les genres de peinture, et qui ne se soient égarés dans aucune école?

Quoiqu'il n'y ait qu'une nature, et qu'il ne puisse y avoir qu'une bonne manière de l'imiter, celle qui la rend avec le plus de force et de vérité, cependant on laisse à chaque artiste son faire; on n'est intraitable que sur le dessin. Il n'y a qu'une bonne manière de l'imiter. — Est-ce que chaque écrivain n'a pas son style? — D'accord. — Est-ce que ce style n'est pas une imitation? — J'en conviens; mais cette imitation, où en est le modèle? dans l'ame, dans l'esprit, dans l'ima-

gination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle extérieur. — Mais n'arrive-t-il pas aussi quelquefois que le littérateur ait à peindre un site de nature, une bataille; alors son modèle n'est-il pas extérieur? — Il l'est; mais son expression n'est pas physiquement de la couleur; ce n'est ni du bleu, ni du vert, ni du gris, ni du jaune; sans quoi l'expression ne serait aucunement à son choix; sans quoi, si la richesse de la langue s'y prêtait, et qu'elle possédât huit cent dix-neuf mots correspondants aux huit cent dix-neuf teintes de la palette, il faudrait qu'il employât le seul qui rendrait précisément la teinte de l'objet, sous peine d'être faux. Le peintre est précis; le discours qui peint est toujours vague. Je ne puis rien ajouter à l'imitation de l'artiste; mon œil ne peut y voir que ce qui y est; mais dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de le transporter de son discours sur la toile. Quelque vrai que soit Homère dans une de ses descriptions, quelque circonstancié que soit Ovide dans une de ses métamorphoses, ni l'un ni l'autre ne fournit à l'artiste un seul coup de pinceau, une seule teinte, même lorsqu'il spécifie la couleur. Le peintre n'est-il pas bien avancé du côté du faire, lorsqu'il a lu dans Ovide, que *les cheveux*

d'Atalante, noirs comme l'ébène, flottaient sur ses épaules blanches comme l'ivoire (1)? Le poète commande au peintre, mais l'ordre qu'il lui donne ne peut être exécuté que par l'expérience, l'étude de longues années et le génie. Le poète a dit :

Quos ego !.... sed motos præstat componere fluctus (2) ;

et voilà son tableau fait. Reste à faire celui de Rubens.

Il est des tableaux, dont la première ébauche est faite d'un pinceau si chaud, qu'ils ne supportent pas plus l'analyse que certains morceaux lyriques.

Le portrait est si difficile, que Pigal m'a dit n'en avoir jamais fait aucun, sans être tenté d'y renoncer. En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie.

Faire le portrait à la lampe, on sent mieux les éminences et les méplats. L'ombre est plus forte aux méplats; là lumière plus vive aux éminences.

C'est l'exécution des détails, qui apprend si les masses sont ou ne sont pas justes. Si les masses

(1) Tergaque jactantur crines per eburnea, quæque
Poplitibus suberant picta genualia limbo ;
Inque puellari corpus candore ruborem
Texerat. OVID. *Metam.*, vers. 592 *et seq.* ÉDIT.

(2) VIRGIL. *Æneid.* lib. I, vers. 135. ÉDIT.

sont trop grandes, il y a trop d'espace pour les détails ; si elles sont trop petites, l'espace manque aux détails.

Un peintre se connaît-il en sculpture? Un sculpteur se connaît-il en peinture? Sans doute ; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art, et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste.

DÉFINITIONS.

ACCIDENT.

Le mot d'*accident* ne se dit guère que de la lumière. On l'emploie pour faire valoir un objet, une partie d'objet. L'*accident* a sa raison dans le tableau ; sinon, il est faux.

ACCESSOIRES.

C'est un grand art, de savoir négliger les *accessoires*. La nécessité de ces négligences montre l'indigence de l'art. La nature est quelquefois ingrate, jamais négligée.

Les *accessoires* trop soignés rompent la subordination.

Dans toutes les médailles antiques les revers sont négligés.

Il est plus permis de négliger les *accessoires*

dans les grandes compositions que dans les petites.

Le Poussin rapportait, des campagnes voisines du Tibre, des cailloux, de la mousse, des fleurs, etc., et il disait : *Cela trouvera sa place.*

ACCORD.

L'*accord* d'un tableau se dit de la lumière et des couleurs.

OMISSIONS.

DU GOUT.

Presque aucun des arts de luxe qui puisse atteindre à quelque degré de perfection, sans la pratique et des écoles publiques de dessin. Il n'en faut pas une, il en faut un grand nombre. Une nation où l'on apprendrait à dessiner comme on apprend à écrire, l'emporterait bientôt sur les autres dans tous les arts de goût.

Quel nom donner à un inventeur? Le nom d'homme de génie. Quel nom reste-t-il pour ceux qui portent les inventions grossières à ce point de perfection qui nous étonne? Le même. C'est ainsi que l'écho des siècles va, répétant successivement l'épithète sublime, qui ne convient peut-être pas même au dernier instant.

Minerve, d'âge en âge, jette sa flûte; et il est

toujours un Marsias qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché.

DE LA COMPOSITION.

Mylius, jeune peintre, tenait l'école de Gérard Dow dans sa vieillesse. Il enseignait pour le vieillard, et lui donnait le prix des leçons. Pendant la dernière guerre, il était allé porter des médicaments au père d'un de ses amis. Le père était malade aux environs de Leipsick. Le fils l'était à Leipsick. Mylius fut pris par les Prussiens comme espion, et jeté dans un cachot, au sortir duquel il mourut.

Quelle multitude de beaux sujets fourniraient à la peinture les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres!

Il est difficile de concilier dans une figure de femme la grâce avec la grandeur de la taille, et avec la force dans l'homme.

N'excéder jamais sans nécessité la grandeur de huit têtes.

Les attachements solides des membres sont de l'âge viril; les attachements las et lâches sont de la vieillesse. On ne les voit point dans les enfants.

Ni trop de fougue, ni trop de timidité. La fougue strapasse, la timidité tâtonne. La connaissance préliminaire de ce qu'on tente donne de la hardiesse et de la facilité.

Toutes les parties du corps ont leur expression.

Je recommande aux artistes celle des mains. L'expression, comme le sang et les fibres nerveuses, serpente et se manifeste dans toute une figure.

Il faut copier d'après Michel-Ange, et corriger son dessin d'après Raphaël.

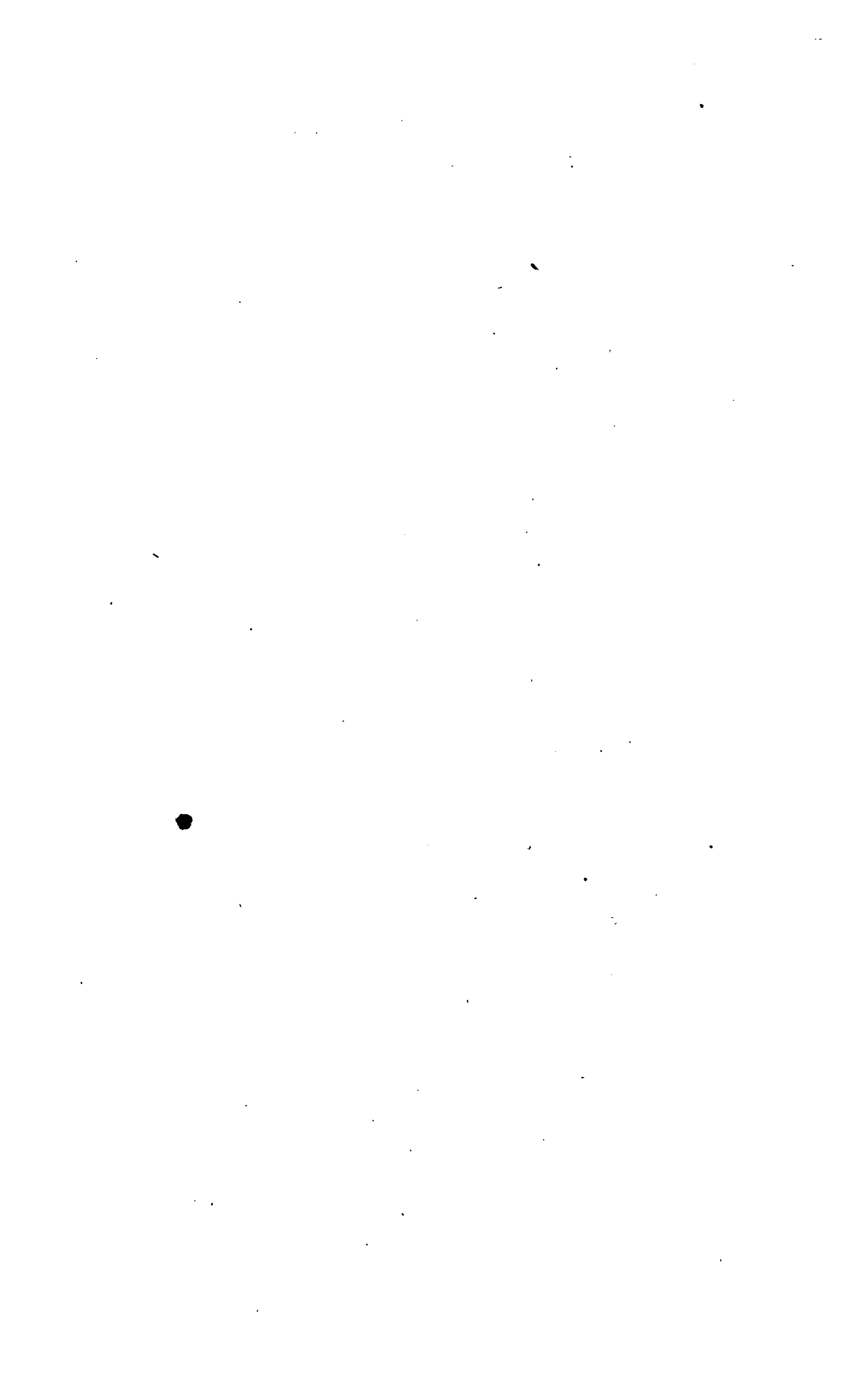
Que la tête soit tournée vers l'épaule la plus haute, me paraît un principe de mécanique. Je n'en excepte que l'homme moribond. L'artiste peut, à sa fantaisie, jeter sa tête en avant, en arrière, du côté qui lui conviendra le mieux.

Je me trompe : je crois qu'il faut en excepter l'homme occupé à certaines fonctions. Je ne sais si *le flûteur* des Tuileries n'a pas la tête penchée sur l'épaule la plus basse. Je vérifierai ce fait.

Qu'une femme soit poursuivie par un ravisseur, et qu'elle ait son bras droit élevé et porté en avant, certainement l'épaule de ce côté sera plus haute que de l'autre ; et c'est précisément par cette raison que, si la crainte lui fait tourner la tête pour voir si l'homme qui la poursuit est proche d'elle ou en est éloigné, elle regardera par-dessus son épaule gauche.

Un artiste qui aura la théorie des muscles, sera plus sûr, dans l'action d'un muscle, de bien rendre le mouvement de son antagoniste.

FIN DES PENSÉES DÉTACHÉES
SUR LA PEINTURE.



SUR L'ART DE PEINDRE,

POÈME *,

PAR M. WATELET.

« Si je laisse paraître mon ouvrage, ce n'est pas pour satisfaire un desir de réputation, qui serait, sans doute, peu fondé; mais j'avoue que je ne suis pas indifférent sur son sort. Sans être insensible aux avantages d'avoir fait un bon ouvrage, je n'y mets aucune prétention indiscrète.

C'est dans le mouvement, qui agit sans cesse dans tous les êtres, et qui est le caractère le plus noble des ouvrages de la nature, que l'artiste va puiser les beautés de l'expression.

En composant mon poème, j'ai consulté Boileau comme un maître; en le publiant, je le regarde comme un juge. »

Discours préliminaire pesant, sans idées, louche quelquefois.

* Ce poème parut en 1760, in-4°. et in-8°., il a été traduit en allemand en 1764. Il est de Watelet (*Claude-Henri*), receveur-général des finances, né à Paris en 1718, et mort en 1786. Édit.

PREMIER CHANT.

DU DESSIN.

Une invocation est toujours un morceau d'enthousiasme. Le poète a médité. Son esprit fécondé veut produire. Ses pensées en tumulte, comme les enfants d'Éole sous le rocher qui les contient, font effort pour sortir. Il voit l'étendue de son sujet. Il appelle à son secours quelque divinité qui le soutienne. Il voit cette divinité. Elle lui tend la main. Il marche.

L'invocation de ce poème n'a aucun de ces caractères. Il a bien pensé, comme Lucrèce, à inviter Vénus à assoupir à jamais le terrible dieu de la guerre, lorsqu'elle le tiendrait dans ses bras; mais quelle comparaison entre ces vers-ci, qui ne sont pourtant pas les plus mauvais de l'invocation :

> Qu'aux charmes de ta voix, qu'aux accords de ta lyre,
> La paix, l'heureuse paix, reprenne son empire,
> Enchaîne la Discorde; et qu'au fond des enfers
> Le démon des combats gémisse dans les fers.
> Calme les dieux armés et la foudre qui gronde;
> D'un seul de tes regards fais le bonheur du monde;
> Et s'il est un séjour digne de tes bienfaits,
> Daigne sur ma patrie en verser les effets.

Point d'images, point de tableaux. Je ne vois ni le front serein de la Paix, ni la bouche écumante

et les yeux effarés de la Discorde, ni les chaînes de fer qui tiennent les bras du démon de la guerre retournés sur son dos. Rien ne vit là dedans. Rien ne se meut. Ce sont des idées communes, froides et mortes.

Quelle comparaison, dis-je, entre ces vers et ceux de Lucrèce!

Nam tu sola potes tranquilla pace juvare
Mortaleis, quoniam belli fera mœnera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui sæpe tuum se
Rejicit, æterno devictus volnere amoris:
Atque ita suspiciens tereti cervice reposta
Pascit amore avidos inhians in te, dea, visus:
Eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, Diva, tuo recubantem corpore sancto
Circumfusa super, suaveis ex ore loquelas
Funde (1).......

« O Vénus! ô mère des dieux et des hommes! toi qui présidas à la formation des êtres, et qui veilles à leur conservation et à leur bonheur, écoute-moi. Lorsque le terrible dieu des combats, couvert de sang et de poussière, viendra déposer à tes pieds ses lauriers et ses armes, et perdre entre tes bras les restes de sa fureur; lorsque ses yeux, attachés sur les tiens, y puiseront les desirs et l'ivresse; lorsque, la tête renversée sur tes genoux, il sera comme suspendu par la douceur de ton haleine, penche-toi. Qu'il entende ta voix enchanteresse. Fais couler dans ses veines

(1) T. Lucret. Car. *De Rerum nat.* lib. 1, vers. 32 *et seq.* Édit.

ce charme, auquel rien ne résiste. Amollis son cœur. Assoupis-le; et que l'univers te doive une paix éternelle. »

Au reste, jamais nos invocations n'auront, à la tête de nos poèmes, la grâce qu'elles ont à la tête des poèmes anciens. On avait appris au poète, quand il était jeune, à adorer Jupiter, Pallas ou Vénus; sa mère l'avait pris par la main, et l'avait conduit au temple. Il avait entendu les hymnes et vu fumer l'encens, tandis que le sang des victimes égorgées teignait les mains du prêtre et les pieds du dieu. Cette croyance était réelle pour lui; au lieu que nous n'avons qu'un culte simulé pour ces divinités passées.

Notre poète invite sa divinité à briser le joug de la mode. Je demande s'il était possible d'avoir un peu de verve, et de rencontrer la mode sans la peindre, et si cette image ne pouvait pas être aussi agréable que celle de la renommée dans Virgile? Il ne fallait pas la nommer, mais employer vingt vers à me la montrer. Un des caractères, auxquels on voit que la nature a signé un homme poète, c'est la nécessité qui l'attache à certaines idées, si par hasard il passe à côté d'elles. Moins notre auteur se proposait d'être poète dans le cours de son ouvrage, plus il devait l'être dans son exorde.

Il parle ensuite du trait, de l'imitation, de l'antique, des proportions, du raccourci, de l'é-

tude de l'anatomie, de la perspective, et des lumières. Le champ, ce me semble, était vaste. Il y avait là de quoi montrer des idées, quand on en a. Mais point d'idées. Point de préceptes frappants. Point d'exemples : rien, rien du tout. Ce chant est détestable, soit qu'on le considère du côté de l'art de peindre, soit qu'on le considère comme un morceau de poésie. L'auteur esquive son sujet, en se jetant dans une longue digression sur l'extinction et le renouvellement des beaux arts. On y parle bien de l'imitation de la belle nature. Mais pas un mot sur la nature; pas un mot sur l'imitation; pas un mot sur ce que c'est que la belle nature. O le pauvre poète!

CHANT II.

DE LA COULEUR.

Si le poème m'appartenait, je couperais toutes les vignettes, je les mettrais sous des glaces, et je jetterais le reste au feu. Le premier chant commence par :

> Je chante l'art de peindre........

Le second commence par ces mots ridicules :

> J'ai chanté le dessin........

Ma foi, je ne sais pas où.

On dit que le poète a vaincu du moins la difficulté du sujet. Mais la difficulté ne consistait pas

à mettre en vers les préceptes de la peinture, c'est en vers clairs. Or, il y en a une quantité qui sont presque inintelligibles. Le poète est à côté de la pensée. Son expression est vague. Exemple :

Des objets éloignés considérez la teinte.
L'ombre en est adoucie et la lumière éteinte.
Vous rassemblez en vain tous vos rayons épars ;
Le but trop indécis échappe à vos regards.
Le terme qui les fixe a-t-il moins d'étendue?
Chaque nuance alors, un peu moins confondue,
Développe à vos yeux, qui percent le lointain,
D'un clair-obscur plus net l'effet moins incertain.
D'un point plus rapproché vous distinguez des masses.
Votre œil plus satisfait mesure des surfaces.
Déjà près du foyer, les ombres et les jours
Se soumettent au trait, décident les contours.
Enfin plus diaphane, en un court intervalle
L'air n'altère plus rien de la couleur locale.

Si tout cela n'est pas du galimatias, il ne s'en manque guère; et il faut avoir bien de la pénétration, pour y trouver quelques pensées nettes et précises. Le poète s'entendait apparemment; mais il a manqué d'imagination et d'expression, dans les endroits même d'où un homme ordinaire se serait tiré. Exemple :

C'est ainsi que, formant l'ordre de ses ouvrages,
La nature a tout joint par les plus fins passages.
Toujours d'un genre à l'autre on la sent parvenir,
Sans en voir jamais un commencer ou finir.
Le terme est incertain, le progrès insensible.
Nous voyons le tissu ; la trame est invisible.

En bonne foi, est-ce ainsi qu'il est permis de s'exprimer sur l'harmonie universelle des êtres? Et quand on ne sait pas répandre le charme de la poésie sur un aussi beau sujet, que sait-on?

La lumière, docile à la loi qui l'entraîne,
D'une distance à l'autre établit une chaîne.

Qu'est-ce que cela signifie?

S'il y a quelques comparaisons heureuses, il n'en sait tirer aucun parti. S'il touche une fleur du bout du doigt, elle meurt. Ah! si Voltaire avait eu à me montrer le saule éclairé de la lumière des eaux, et les eaux teintes de sa verdure; le pourpre se détachant des rideaux, et sa nuance allant animer l'albâtre des membres d'une femme nue!

La matière de ce chant n'est pas moins féconde que celle du chant précédent. Il s'agit de la dégradation de la lumière, du choix des bonnes couleurs, de l'art des reflets; de l'ombre, des oppositions, et des différents points du jour dans la nature.

Il y a quelque génie à avoir assigné à chacun de ces points une scène qui lui fût propre; mais le talent d'Homère n'aurait pas été de trop pour se tirer de là. Il fallait fondre ensemble les beautés propres à l'art. Il est vrai que, si l'exécution eût répondu aux sujets, ce morceau serait devenu d'un charme inconcevable; au lieu qu'il est froid,

sans force, sans couleur, et qu'on regrette partout une main habile.

CHANT III.

DE L'INVENTION PITTORESQUE.

Cet homme débute toujours d'une façon maussade :

> Je chante l'art de peindre......
> J'ai chanté le dessin........
> Quelle divinité me rappelle au Parnasse.....

Ce chant m'a paru un peu moins froid que les autres. Le poète y traite du choix du sujet, de l'ordonnance relative aux effets de l'art, de la disposition des figures, de leur équilibre, de leur repos, de leur mouvement, de l'art de draper, du costume et du contraste. Tout cela est bien pauvre d'idées. On n'apprend rien, on ne retient rien, on n'en peut rien citer.

CHANT IV.

DE L'INVENTION POÉTIQUE.

Je ne sais pourquoi on trouve, sous ce titre, l'art de peindre à fresque, la peinture à l'huile, la détrempe, la miniature, le pastel, l'émail, la mosaïque. De ces différents genres, le poète passe à l'histoire, aux ruines, aux paysages ; il ébauche

tout cela ; et pas un mot de génie qui caractérise. Il va traiter de l'expression. Voyons comment il s'en tirera. Il esquisse l'entrevue d'Hector et d'Andromaque. Vous croyez peut-être qu'il vous montrera Andromaque désolée, abattue, ayant perdu l'espérance d'arrêter son époux ; Hector, touché, allant donner à son enfant le dernier embrassement qu'il recevra de lui ; l'enfant, ne reconnaissant pas son père, effrayé de son casque, et se renversant sur le sein de sa nourrice ; la nourrice, versant des larmes. Cela est dans Homère ; mais cela n'est pas ici. Les différents âges ne sont pas mieux caractérisés. Tout art d'imitation a un côté relatif aux mœurs ; mais surtout la peinture. Il n'en est pas question. On dit bien, en général, que les passions font varier les traits du visage ; mais ne fallait-il pas me montrer ces visages des passions, me les peindre ? Cela eût été difficile ; mais un poème sur la peinture est une chose très-difficile.

Je conclus, de ce qui précède, qu'il n'y a dans celui-ci aucun des deux points qu'un poète doit atteindre, s'il veut être loué.

Le poème est suivi de quelques réflexions en prose, sur les proportions, l'ensemble, l'équilibre ou le repos des figures, leur mouvement, la beauté, la grâce, la couleur, la lumière, l'harmonie, le clair-obscur, l'effet, l'expression, les passions et le génie.

DES PROPORTIONS.

L'auteur prétend que l'imitation s'est portée d'abord à faire les copies égales aux objets, comme à un travail plus facile. Je ne sais s'il est vrai que cela soit plus facile. Il n'y a qu'une façon pour une copie d'être égale à l'objet; et c'est ajouter une condition unique à la condition de ressembler. Il est vrai que l'on a le secours des mesures. On a pris une partie du corps humain pour mesure de toutes les autres. C'est, selon les uns, ou la face ou la tête. Mais chaque âge a ses proportions; chaque sexe, chaque état, etc. L'auteur aurait bien dû observer que la proportion n'est pas la même pour les figures nues, que pour les figures habillées; elle est un peu plus grande pour celles-ci, parce que le vêtement les rend plus courtes.

DE L'ENSEMBLE, OU DE LA PROPORTION CONVENABLE A TOUTES LES PARTIES.

Tout détruit l'ensemble dans une figure supposée parfaite; l'exercice, la passion, le genre de vie, la maladie; il paraît qu'il n'y eut jamais qu'un homme, et dans un instant, en qui l'ensemble fut sans défaut; c'est l'Adam de Moïse, au sortir de la main de Dieu. Mais ne peut-on pas dire, en prenant l'ensemble sous un point de vue plus pittoresque, qu'il n'est jamais détruit ni

dans la nature où tout est nécessaire, ni dans l'art, lorsqu'il sait introduire dans ses productions cette nécessité? Mais quelle suite d'observations, quel travail cette science ne demande-t-elle pas? En revanche le succès de l'ouvrage est assuré. Cette nécessité introduite fait le sublime. Elle se sent plus ou moins par celui qui regarde. Ce n'est pas peut-être qu'à parler à la rigueur, nous ne l'admirions où elle n'est pas. Je vais tâcher d'être plus clair. Supposons pour un moment la nature personnifiée; et plaçons-la devant l'*Antinoüs* ou la *Vénus de Médicis*. Je couvre la statue d'un voile qui ne laisse échapper que l'extrémité d'un de ses pieds; et je demande à la nature d'achever la figure sur cette extrémité donnée. Hélas! peut-être en travaillant d'après la nécessité de ses lois, au lieu de produire un chef-d'œuvre, un objet d'admiration, le modèle d'une belle femme, n'exécuterait-elle qu'une figure estropiée, contrefaite; une molécule insensible donnée, tout est donné pour elle; mais il n'en est pas ainsi de nous. La force d'une petite modification qui, pour la nature, entraîne et détermine le reste, nous échappe et ne nous touche pas. Nous ignorons son effet sur l'ensemble et le tout. Il n'y aurait qu'un moyen d'obtenir de la nature, mise à l'ouvrage, une statue telle que l'artiste l'a faite. Ce serait, avec l'extrémité du pied de la statue, de lui montrer aussi le statuaire. Or il y a une chaîne, en conséquence

de laquelle un tel artiste n'a pu produire qu'un tel ouvrage. Oh ! combien notre admiration est imbécile ! Elle ne peut jamais tomber que sur des masses isolées et grossières.

La connaissance de l'anatomie n'en est que plus nécessaire. Il faut s'attacher principalement à l'ostéologie et à la myologie.

L'impossibilité pour le modèle de garder une position constante dans un transport de passion, rend surtout la myologie nécessaire. Si l'artiste connaît bien les muscles, il saisit tout à coup les parties et les endroits qui s'enflent ou se dépriment, s'allongent ou se raccourcissent. Il ne tâtonne point ; il va sûrement et rapidement. Le seul inconvénient contre lequel l'artiste doit être en garde, c'est l'affectation de se montrer savant anatomiste, et d'être dur et sec.

L'on dit l'ensemble d'une figure ; on dit aussi l'ensemble d'une composition. L'ensemble de la figure consiste dans la loi de nécessité de nature, étendue d'une de ses parties à l'autre. L'ensemble d'une composition, dans la même nécessité, dont on étend la loi à toutes les figures combinées.

DU MOUVEMENT ET DU REPOS DES FIGURES.

Il n'y a rien dans ce paragraphe qui ne soit de vérité éternelle. C'est une application des principes de la mécanique à l'art de représenter les

corps, ou isolés ou groupés, ou mus ou en repos.

DE LA BEAUTÉ.

L'auteur la regarde comme un reflet de l'utilité, et il a raison.

DE LA GRACE.

Je n'aime pas sa définition; c'est, selon lui, l'accord des mouvements du corps avec ceux de l'ame. J'aimerais mieux l'accord de la situation du corps en repos ou en mouvement, avec les circonstances d'une action. Tel homme a de la grâce à danser, qui n'en a point à marcher. Tel autre n'en a ni à danser ni à marcher, qui en est tout plein sous les armes; et un troisième se présente de bonne grâce avec un fleuret, qui se présente de très-mauvaise grâce avec une épée.

Il est facile d'être maniéré en cherchant la grâce. Il y a un moyen sûr d'éviter cet inconvénient; c'est de remonter jusqu'à l'état de nature.

L'auteur fait ici une supposition très-bien choisie, et qu'il suit avec goût. C'est une jeune fille innocente et naïve, vue par un indifférent, vue par son père, et vue par son amant. Il montre l'intérêt et la grâce s'accroître dans cette figure, selon les spectateurs auxquels il la présente.

DE L'HARMONIE DE LA LUMIÈRE ET DES COULEURS.

Cette harmonie s'établit par les reflets entre les couleurs les plus antipathiques. Ainsi, à proprement parler, il n'y a point d'antipathie de couleurs dans la nature; et il y en a d'autant moins dans l'art, que le peintre est plus habile. Jetez les yeux sur une campagne, voyez s'il n'y a rien qui choque votre oeil. La nature établit, entre tous les objets, une sorte de tempérament qu'il faut imiter. Mais ce n'est pas tout. Jamais les couleurs de l'artiste ne pouvant égaler, soit en vivacité, soit en obscurité, celles de la nature, l'artiste est encore obligé de se faire une sorte d'échelle, où ses couleurs soient entre elles comme celles de la nature. La peinture, pour ainsi dire, a son soleil, qui n'est pas celui de l'univers. Mais le soleil de la nature n'ayant pas toujours le même éclat, n'y aurait-il pas des circonstances où il serait celui du peintre; et les tableaux faits dans ces circonstances n'auraient-ils pas un degré de vérité, qui manquerait aux autres?

Chaque artiste ayant ses yeux, et par conséquent sa manière de voir, devrait avoir son coloris. Mais il y a, par malheur, un coloris d'école et d'atelier, auquel le disciple se conforme, quoiqu'il ne fût point fait pour lui. Qu'est-ce qui lui arrive alors? De se départir de ses yeux, et de

peindre avec ceux de son maître. De là tant de cacophonie et tant de fausseté.

DE L'EFFET.

C'est, ce me semble, l'impression générale du tableau, considérée relativement à la magie de la peinture. Ainsi le tableau que je prendrais pour une scène réelle, serait celui qui aurait le plus d'effet; mais, entre les scènes réelles de la nature, il y en a qui frappent par elles-mêmes plus que d'autres. Ainsi, le choix du sujet, du moment, tout étant égal d'ailleurs, peut encore donner à un tableau plus d'effet qu'à un autre.

DE L'EXPRESSION ET DES PASSIONS.

L'expression naît du talent de saisir le caractère propre à chaque être; or, tout être animé ou inanimé a son caractère. L'expression s'étend donc à tous les objets. La passion ne se dit au contraire que des objets animés et vivants. L'auteur s'occupe ici à décrire ce que les diverses passions produisent dans les êtres animés. Je ne sais pourquoi il n'a pas fait entrer ce détail dans son poème.

En général, s'il eût jeté dans les chants ce que j'y cherchais, il n'aurait point eu de notes à faire.

Je trouve que, dans son poème, il n'y a rien

pour les artistes ni pour les gens de goût ; et que les gens du monde feront bien de lire ses notes. Pour les artistes, le plus mince d'entre eux sait bien au-delà.

FIN DE L'EXAMEN DE L'ART DE PEINDRE.

SUR LA PEINTURE,

POÈME EN TROIS CHANTS,

PAR M. LE MIERRE.*

Pour apprécier cet homme-ci, il faudrait savoir ce qu'il doit à Dufresnoi, à l'abbé de Marsy, à M. Watelet : car son mérite se réduira à peu de chose, partout où il ne lui restera que celui de traducteur. Quelque obligation qu'il puisse avoir à mon ignorance ou à ma paresse, je vais le traiter comme original; je vais le juger comme si personne n'avait encore écrit de la peinture, et qu'il eût tiré son ouvrage entier de son propre fonds. Il se trouvera assez d'autres bonnes ames sans moi, qui, sous prétexte de dépouiller le geai des plumes du paon, lui arracheront les siennes. Le geai Le Mierre ! cette idée me fait rire. Vous ne sauriez croire combien notre poète ressemble à cet oiseau, qui a le cri dur et aigu, les plumes brillantes et ébouriffées, l'air vain, et l'allure bizarre.

* Ce poème parut dans le même temps que la tragédie de *Guillaume Tell*, du même auteur. *Paris*, 1769, in-8°. Édit.

Son poème est en trois chants. Je vous ferai d'abord une analyse très-succincte de chacun ; ensuite je vous en dirai mon avis, dont vous serez le maître de vous éloigner tant qu'il vous plaira. Je suis un peu quinteux, comme vous savez ; la moindre variation qui survient dans mon thermomètre physique ou moral, le souris de celle que j'aime, un mot froid de mon ami, une petite bêtise de ma fille, un léger travers de sa mère, suffisent pour hausser ou baisser à mes yeux le prix d'un ouvrage. Après cet aveu que je vous fais, pour l'acquit de ma conscience, je lis et j'écris (1).

CHANT PREMIER.

ARGUMENT.

Il expose son sujet. Il invoque ; et son invocation, adressée à Dibutade, à qui l'amour apprit à tracer un profil, le place naturellement à l'origine de la peinture et aux premiers essais de la sculpture, qu'il soupçonne antérieurs au dessin. Vous l'en croirez, ou ne l'en croirez pas ; c'est votre affaire. Quant à moi, pour un enfant qui s'amusait à modeler, j'en ai vu cent griffonner des chiens, des oiseaux, des têtes, à la craie, au charbon, à la plume. Il passe aux différents genres de peinture ; l'histoire, le paysage, le por-

(1) Cet écrit et celui qui précède ont été composés pour la correspondance de Grimm. Édit.

trait, la fresque, les bambochades; de là, à l'étude de l'anatomie, à la connaissance des proportions, au choix et à l'imitation de la nature. Il fait l'éloge et la critique de Rubens. Il récrée l'odorat de Le Sueur et de Le Brun d'un petit grain d'encens. Il traite de la décadence de l'art dans l'ancienne Rome, de sa renaissance dans Rome la nouvelle. Il montre la peinture et la sculpture sauvant les débris de leurs chefs-d'œuvre de dessous les pieds des barbares. Il montre Michel-Ange interrogeant le génie antique, qui élève sa tête poudreuse d'entre les ruines de l'Ausonie; et c'est la fin de son premier chant.

EXAMEN.

L'exposition de son sujet est mauvaise : il faut être simple; Horace l'a dit; mais il ne faut pas être plat. Voici comme il débute.

> Je chante *l'art heureux* dont *le puissant génie*
> *Redonne à l'univers une nouvelle vie;*
> Qui par *l'accord savant* des couleurs et des traits
> *Imite et fait saillir* les formes des objets,
> Et, prêtant à l'image une vive imposture,
> Laisse hésiter nos yeux *entre elle* et la nature.

Qu'est-ce que le puissant génie d'un art heureux? Qu'est-ce que redonner à l'univers une nouvelle vie? Comme cela est sec et dur! Ce n'est pas seulement de la prose médiocre. Lucain a bien mieux

dit de l'art d'écrire, que celui-ci de l'art de peindre.

Et c'est d'eux que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux;
Et, par les traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur et du corps aux pensées (1).

En revanche, il y a de la verve dans l'invocation.

Du sein de ces déserts, lieux jadis renommés,
Où, parmi les débris des palais consumés,
Sur les tronçons épars des colonnes rompues,
Les traces de ton nom sont encore aperçues;
Lève-toi, Dibutade, anime mes accents;
Embellis les leçons éparses dans mes chants,
Mets dans mes vers ce feu, qui sous ta main divine
Fut d'un art enchanteur la première origine.

Ici, je reconnais le ton de la poésie. Séparez les mots, renversez les phrases; quoi que vous fassiez, vous trouverez les membres dispersés d'un poète.

Remarquez, une fois pour toutes, et rappelez-vous par la suite, que je soulignerai tous les endroits où je serai mécontent, soit de l'harmonie, soit de l'expression.

(1) *Phœnices primi, famæ si creditur, ausi*
Mansuram rudibus vocem signare figuris.

A. Lucan. *Pharsal.* lib. III, vers. 220—221. La traduction que rapporte Diderot est de Brébeuf. Édit.

Il dit du génie :

> Il veut, et tout s'anime ; il touche, *et* dans l'instant
>
> L'eau coule, un mont s'élève, une plaine s'étend,
> Le jour luit.

Et cela est beau.

A la rapidité près avec laquelle il ébauche les différents genres de peinture, je n'y vois rien de rare, ni de piquant; aucun texte pourtant n'était aussi fécond. Quelques vers techniques heureux ; des tableaux, mais communs, mais gâtés, ici par une expression impropre, là par une idée louche ; du rhythme, j'entends celui qui peint le mouvement ; jamais celui qui marque la passion, et qui naît des entrailles et de l'ame. Il m'entretient du portrait, de cette faible consolation d'un amant séparé de celle qu'il aime, de ces restes précieux d'un ami qui n'est plus, de ces images révérées d'une nation qui regrette son bienfaiteur ; et il ne lui échappe pas un mot qui aille au cœur, qui sollicite une larme ! Le poète ne sent pas, je vous le jure.

Il dit de la fresque :

> Le dôme a disparu, c'est la céleste voûte.

Il dit au dessinateur :

> Dessine en ton cerveau, c'est la première toile.

Pourquoi ces vers simples, énergiques et clairs ne sont-ils pas plus fréquents?

Il prescrit au peintre de diviser sa toile par carreaux; et voici comme il s'exprime:

> Par espace réglés que la toile *blanchisse*.

Il parle de la distance et de son effet sur les corps; et il dit:

> *Tu vois que les objets* élevés sous la main
> *S'aplatissent* à l'œil par *le moindre lointain*;
> Imite de ces corps les formes *raccourcies*.

Il parle de la balance des figures; et voici ses vers:

> Sur leurs bases entre eux que les corps balancés
> *Se répondent des points* où tu les as placés.

Est-ce là du français? Est-ce de la poésie? Je sais que ces idées sont difficiles à rendre; mais celui qui écrit d'un art, s'en impose la tâche.

Je ne finirais pas, si je vous citais tous les endroits où le poète touche au galimatias. Il faut se mettre à la gêne pour lui trouver du sens; encore n'est-on pas sûr d'avoir rencontré celui qu'il avait en vue.

Le morceau sur l'anatomie est un tissu de phrases énigmatiques; c'est le ramage entortillé du sphynx; c'est encore le croassement insupportable du corbeau.

A propos d'Apelle, qui dépouilla les plus belles femmes de la Grèce, pour composer, des charmes particuliers à chacune, le modèle de la beauté, il rassemble autour de l'artiste les mortelles et les immortelles; il en demande pardon à celles-ci. Eh! mon ami, tu te méprends; ce n'est pas aux déesses qui ne se sont pas remuées de leur place, c'est au sens commun que tu dois demander pardon.

Si quelqu'un en conversation disait, des compositions confuses, que :

Des groupes mal conçus
Montrent une mêlée *au milieu des tissus ;*

Si quelqu'un, en louant Le Brun, d'avoir, dans son *Massacre des Innocents*, évité les formes outrées de Rubens, et restitué aux femmes leur organisation molle et délicate, disait qu'il sut :

Adoucir *la stature* des mères ;

Je vous le demande, croyez-vous que l'homme de goût pût s'empêcher de rire?

Ce premier chant, où la matière offrait des richesses sans nombre, est pauvre. On y sent à chaque instant l'ignorance de la langue et la disette d'idées; on en sort fatigué des cahots de la versification. Point de nombre, nulle sévérité de

goût; de la hardiesse, nulle précision: il me semble que je me suis égaré dans les ténèbres. L'effervescence du jeune homme qui va à toutes jambes; un peintre qui serait dans son genre ce que le poète est dans le sien, ne serait pas froid; et c'est tout l'éloge qu'on en pourrait faire.

CHANT II.

ARGUMENT.

Ce chant s'ouvre par une apostrophe au soleil, source de la lumière et des couleurs. La peinture indigente n'en eut que deux à son origine : peu à peu la palette s'enrichit. Le poète traite des couleurs naturelles des objets. A cette occasion, il aurait pu faire quelques beaux vers sur les tableaux exécutés aux Gobelins avec la laine, à la Chine avec les plumes des oiseaux, ici avec les pastels. Il a oublié ces trois genres de peinture, et le nom de la Rosalba ne se trouve point dans son poème; cependant ce nom en valait bien un autre. Le pastel, cet emblême si vrai de l'homme, qui n'est que poussière et doit retourner en poussière! Il s'occupe ensuite de la recherche, de la préparation, du soin et de l'emploi des couleurs artificielles. C'était là l'endroit de la peinture en émail, qui reçoit des chaux métalliques et du feu un éclat qui brave le temps; de la peinture en cire ou de l'encaustique, que les Anciens ont

inventée, et qu'on a retrouvée de nos jours(1); de la peinture sur le verre, qui a occupé les mains de plusieurs grands maîtres. Plus les manœuvres sont singulières, plus elles prêtent à la poésie. Il passe à l'harmonie, sujet qui aurait bien dû l'avertir d'être harmonieux; la bouquetière Glycère en donna les premiers principes à son amant Pausias. Ici, il fait une sortie contre les femmes, qui cachent sous le carmin la plus vive et la plus touchante des couleurs. Éloge du Titien. Art de peindre les ciels, les eaux, la mer, les tempêtes, l'air, la lumière. Apologie du clavecin oculaire du père Castel, jésuite. Formation, charme et étude de l'arc-en-ciel; choix du climat. Et tout au travers de cela, différents détails relatifs à l'art et hors de son objet, ce dont les rigoureux défenseurs de la méthode le blâmeront, et moi je le louerai. Rien ne convient tant à un poète que les écarts; ils ne me déplaisent pas même en prose; ils ôtent à l'auteur l'air de pédagogue, et donnent à l'ouvrage un caractère de liberté, qui est tout-à-fait de bon goût. L'image d'un homme qui erre en se promenant au gré des lieux et des objets qu'il rencontre, s'arrêtant ici, là précipitant sa marche, m'intéresse tout autrement que celle d'un voyageur courbé sous le poids de son

(1) Voyez dans le *Dictionnaire Encyclopédique*, les mots, Émail, Encaustique, et dans ce volume, l'ouvrage sur la *peinture en cire*, page 317. Édit[s].

bagage, et qui s'achemine, en soupirant après le terme de sa journée; ou, si vous aimez mieux la comparaison de celui qui cause et de celui qui disserte, vous pouvez vous en tenir à cette dernière.

EXAMEN.

L'apostrophe au soleil est chaude, courte et assez belle.

> Globe resplendissant, océan de lumière,
> *De vie et de chaleur* source immense et première,
> Qui lance tes rayons *par* les *plaines* des airs,
> De la hauteur des cieux aux profondeurs des mers,
> Et *seul fais* circuler cette matière pure,
> Cette sève de feu qui *nourrit* la nature;
> Soleil, par ta chaleur l'univers fécondé
> Devant toi s'embellit de lumière inondé,
> Le mouvement renaît, les distances, *l'espace;*
> Tu te lèves, tout luit, tu nous fuis, tout *s'efface.*

Une observation que je ne veux pas perdre, parce qu'elle est importante, c'est que ce poète n'a pas un grain de morale et de philosophie dans sa tête. Il est si bien enfoncé dans sa peinture, qu'il ne s'avise jamais de se replier sur lui-même, de me ramener à mes devoirs, à mes liaisons, à mon père, à ma mère, à ma femme, à mon ami, à mon amie, à mon origine, à la fin qui m'attend, au bonheur, à la misère de la vie. Je ne connais pas de poème où il y ait moins de mœurs, et, dirait peut-être Chardin, moins de .... Mais laissons cela, Chardin est caustique.

Mêmes qualités et mêmes défauts, soit dans la description des couleurs naturelles, soit dans la préparation des couleurs artificielles. Toujours de l'obscurité, toujours une belle page déshonorée par de mauvais vers, un vers heureux et facile gâté par un mot impropre; c'est le vice général du poète.

Voyez l'endroit où il défend à l'artiste le moment où le soleil occupant le méridien ne laisse point d'ombres aux corps; il m'a paru bien. Croiriez-vous bien que ce poète a une sorte de séduction? Il est si bouillant, il marche si vîte, qu'il ne laisse presque pas le temps de le juger. Il dit des premières notions de l'harmonie :

Tu créas le dessin, Amour; c'est encor toi
Qui vas du coloris nous enseigner la loi.
O champs de Sicyone! ô rive toujours chère!
Tu vis naître à la fois Dibutade et Glycère;
Glycère de *sa* main *assortissant* les fleurs,
Instruisit Pausias dans l'accord des couleurs;
Tandis qu'elle tressait ces festons, ces guirlandes
Qui servaient aux autels de parure et d'offrandes,
Son amant les traçait d'un pinceau délicat,
Égalait sur la toile et fixait leur éclat.

Il est plein d'apostrophes; mais elles sont naturelles et courtes. Il ne se refuse à aucune métaphore; son style est brut. Il ne sent pas lui-même ses défauts; la chaleur de tête l'emporte: on voit qu'il veut aller bien ou mal.

Je vous défie d'entendre ses premiers vers con-

tre l'usage du rouge, sans avoir envie de vous boucher les oreilles.

Mais quel vase léger et rempli de carmin
Thémire à ce miroir tient ouvert sous sa main!
Elle prend le pinceau, mais la toile!... Ah! Thémire!
Thémire, arrête donc.

Ah! M. Le Mierre, le choc discordant de ces mots était capable de lui faire tomber la brosse et la tasse d'effroi.

Thémire... ce carmin désormais innocent,
Qu'aux mains de la peinture il deviendra puissant!

Est-il possible de dire plus platement?

Imite, imite Églé : dans cet âge qui vole,
De l'aimable pudeur conservant le symbole;
Au lever du soleil, à l'approche du soir,
La mousse pour toilette, un ruisseau pour miroir,
Contre un saule penchée, au bord d'une onde pure,
Du hâle sur son teint elle efface l'injure.

Cela n'est pas merveilleux; la syntaxe française est un peu négligée; l'eau rafraîchit la peau, mais elle n'ôte pas le hâle; tout au contraire, elle y dispose. Mais il n'y faut pas regarder avec vous de si près.

Le Mierre n'a qu'une seule des qualités du poète, la chaleur de l'imagination; il ignore absolument l'harmonie. Il tombe dans les défauts que les novices évitent d'instinct, quelquefois au mépris

de la langue. Je n'ai pas encore rencontré une peinture touchante, un vers d'ame, un mot sensible; jamais il ne me ramène en moi-même. Je m'arrête devant ses tableaux, mais je ne suis point tenté de m'écrier avec Énée à l'aspect de ses propres malheurs représentés sur les murs du temple de Carthage :

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt (1).

Le malheur trouve donc des larmes partout! Partout les ames s'ouvrent à la commisération.

Jamais il ne s'avise de s'arrêter lui-même devant ses images, de s'en effrayer, d'en pleurer. Il ne réfléchit point, il ne fait point réfléchir; sans cela cependant point d'effet, point de beautés solides. S'il n'est point froid, il est encore moins pathétique. Il s'en tient à des incidents communs; il ne s'est pas douté qu'un incident commun bien rendu en peinture est encore une belle chose; mais qu'il n'en est pas de même en poésie. Son éloge du Titien est commun. Quelle différence de ce maître, lorsqu'il me montre Vénus entre les bras d'Adonis, ou Jupiter tombant en pluie d'or dans la tour de Danaé, et ces images sous le pinceau de Le Mierre! Cependant on ne me persuadera pas que la tâche de l'artiste ne fût tout autrement difficile que celle du poète. Le Mierre cherche à rendre la chose et jamais

(1) Virgil. *Æneid.* lib. 1, vers. 462. Édit.

l'impression ; c'est-à-dire qu'il oublie qu'il est poète, et qu'il laisse son rôle pour faire celui de peintre.

Voici sur le talent de rendre les ciels, quelques vers techniques que vous estimerez.

> Tout dépend de cet art : de reflets en reflets
> C'est le ciel qui commande au reste des objets.
> Avant que d'y porter une main téméraire,
> *Parcours long-temps des yeux* les champs de l'atmosphère,
> Conforme la couleur à ce fond transparent ;
> Sur ce vague subtil, sur ce fluide *errant*
> Qui partout environne et balance la terre :
> Ne laisse du pinceau qu'une trace légère,
> *Fais plus sentir que voir* l'impalpable élément :
> Si tu sais peindre l'air, tu peins le mouvement.

Cela n'est pas sans incorrection, sans louche ; un censeur rigide pourrait encore chagriner le poète ; mais le sujet est difficile, et je suis indulgent.

Vous serez encore plus content du morceau qui suit, sur la manière de peindre les anges.

> Un ange descend-il des voûtes éternelles ?
> Si je le reconnais, ce n'est point à ses ailes ;
> Qu'insensible en son vol, sa molle agilité
> *Revêtisse les airs et leur fluidité ;*
> Qu'il *ressemble*, au milieu de la céleste plaine,
> Au nuage argenté que le zéphyr promène :
> Loin ces anges pesants qui dans un air épais
> *Semblent* au haut du ciel nager sur des marais,
> Qui de leurs membres lourds *surchargent l'air qu'ils fendent*,
> Et qui tombent des cieux plutôt qu'ils n'en descendent.

Ah ! si tout était écrit et soigné comme cela !

L'harmonie des sons lui fournit une transition heureuse à celle des couleurs.

> Qu'entends-je ? O doux accents ! ô sons harmonieux !
> Concert digne en effet de l'oreille des dieux !
> Les lauriers toujours verts, dont le Pinde s'ombrage,
> Agitent de plaisir leur sensible feuillage.

Voilà de la poésie, M. Le Mierre.

> *Dans quel contraste heureux* sont modulés les sons !
> Ainsi dans les couleurs sache opposer les tons.

Cela n'en est plus ; voilà le galimatias qui commence, et qui ne finira pas sitôt. Le poète s'embarque dans les découvertes optiques de Newton. Il parle avec une telle assurance des phénomènes des sons et de la lumière, qu'on croirait qu'il s'entend, et que les ignorants croiront l'entendre, et s'écrieront : *Oh! que cela est beau!* Pour D'Alembert, à qui il s'adresse sur la fin, il lui dira : *Je ne sais ce que tu me proposes, et tu ne sais ce que tu dis.* Fiat lux.

Le mécanisme du clavecin oculaire du père Castel est rendu à étonner. Loriot le referait sur la description, si l'instrument en valait la peine.

La pensée d'attribuer la différence des climats au séjour des dieux exilés sur la terre est ingénieuse et poétique ; et je trouve fort bon que le poète dise :

> Qu'honorés par leurs pas, ces *magnifiques* lieux
> Gardent la trace encor du passage des dieux.

18.

Je préfère ce second chant au premier. J'oubliais de vous dire qu'il y avait un phénomène très-difficile à rendre; ce sont les reflets des objets de la nature au fond des eaux, les images affaiblies des arbres opposés par leurs racines, les nuées se promenant sur nos têtes et à la même distance au-dessous de nos pieds : voyez comme il s'en est tiré; mais de la douceur! Ce poète-ci n'est pas un homme à éplucher mot à mot, syllabe à syllabe; il n'est pas en état de supporter cette critique. Vous êtes trop heureux que je sois las : si cet ouvrage s'était offert dans le moment de la ferveur, lorsqu'en partant, vous me ceignîtes le tablier de votre boutique, je vous ruinais en copie; mais s'occuper de peinture, au sortir du Salon, cela ne se peut pas. Ce poème ne vous dégoûtera pas de la lecture de mes papiers, j'en suis sûr.

CHANT III.

ARGUMENT.

Voilà l'esquisse faite, il s'agit d'achever le tableau; il s'agit de l'expression, des passions, du mouvement, des conditions, du caractère; il s'agit de sentir. Le poète se déchaîne contre l'atrocité des sujets chrétiens. Il fait l'éloge de Berghem; il passe aux animaux, aux monstres, aux grotesques. Il insiste avec raison sur l'unité d'action; mais celle du temps plus rigoureuse pour le pein-

tre qui n'a qu'un clin-d'œil, que pour le poète, mais celle de lieu, il n'en parle pas. Éloge du Poussin. Orages, déluges, incendie, sacrifices : ô le beau champ à parcourir ! Sacrifice d'Iphigénie, batailles, allégories, costumes. Apologie de Michel-Ange. Son éloge et celui de l'Albane, du Corrège, des Carraches, du Tintoret, de Le Sueur, d'Holbein, des Bassans, des Wouvermans, de Claude Lorrain, de Rembrandt, du Primatice, de Van-Dyck, de Vinci, du Guide, du Dominiquin et de Raphaël. Eh! monsieur Le Mierre, pourquoi avoir oublié les Jordans, mais surtout Téniers, Téniers, peut-être le maître en peinture de tous ces gens-là ? Cela me fâche, entendez-vous ; j'aime cet artiste, qui a cela de particulier, qu'il sait employer toute la magie de l'art, sans qu'on la devine ; qui sait faire grand en petit, et dont un morceau de deux pieds en carré peut s'étendre sur une toile immense, sans rien perdre de son mérite. Écrire un poème de la peinture, où le nom de Téniers ne se trouve pas ! Allez chez M. le baron de Thiers, chez M. le duc de Choiseul, ou dans une autre galerie ; mettez-vous à genoux devant le premier Téniers qu'on vous montrera ; et demandez pardon à toute l'école flamande. Ce Wouvermans, que vous admirez tant, est bien loin de là : si vous n'êtes qu'un curieux, achetez un Wouvermans ; si vous êtes un peintre, achetez un Téniers. Des-

cription de la *Transfiguration* de Raphaël. Métamorphose du poète Le Mierre en cygne ; son assomption au ciel, et la fin de son ouvrage.

EXAMEN.

Ce chant est certainement le meilleur des trois. Le poète dit, et dit bien :

> Le moment du génie est celui de l'esquisse ;
> *C'est là qu'on voit* la verve et la chaleur du plan,
> Et du peintre inspiré le plus sublime élan.
> Redoute un long travail : une pénible *couche*
> Amortirait le feu de la première touche.
> *Souviens-toi que tu dois* souvent du même jet
> Imprimer la couleur et la forme et l'effet.

Toutes les figures d'un tableau sont autant d'êtres auxquels il faut communiquer l'action, le mouvement, le langage énergique des muets. C'est bien pensé, monsieur Le Mierre ; et je recommande à tous les artistes d'avoir sans cesse votre maxime présente à l'esprit. Poètes, voyez votre personnage arriver sur la scène, et consultez son visage avant que de le faire parler ; peintres, ayez entendu son discours, avant que de le peindre.

Il y a des vers techniques très-bien faits, même des endroits charmants sur l'expression, les caractères et les passions, et toujours de la chaleur et de la rapidité. Lisez attentivement le morceau qui suit ; et dites-m'en votre avis...

Conserve aux passions toute leur violence,
Fais-les parler encor jusque dans leur silence;
Laisse-nous entrevoir ces combats ignorés,
Ces mouvements secrets dans l'ame concentrés.
Antiochus périt du mal qui le consume;
Tous les secours sont vains : le cœur plein d'amertume,
Son père lève au ciel ses regards obscurcis;
Auprès d'Antiochus Érasistrate assis,
Interrogeant le pouls de ce prince immobile,
Ne sent battre qu'à peine une artère débile :
La reine, l'œil humide et d'un front ingénu,
Paraît; le pouls s'élève, et le mal est connu.

Eh bien! qu'en pensez-vous? — Cela est rapide, mais aride, mais sec. — Vous êtes difficile. — Rien ne s'adresse à l'ame. — Vous avez raison; c'est que le poete n'en a pas. — Ces expressions douces, ces accents fugitifs, ce nombre flexible et varié de la poésie de Racine et de Voltaire; cette harmonie qui va au cœur, qui remue les entrailles; cet art qui fait imaginer, voir, sentir, entendre, concevoir des choses que le poete ne dit point, et qui remuent plus fortement que celles qu'il exprime....... Il est vrai, cela n'y est pas.

Le cœur vil et pervers, sous le vice abattu,
Jamais d'un trait profond ne peignit la vertu.

Cela est vrai, monsieur Le Mierre; et jamais un homme de pierre ne fit de la chair. Voilà peut-être le seul trait moral qui ait échappé au poete. Il est jeune, et il ignore apparemment qu'un

ouvrage, quel qu'il soit, ne peut réussir sans moralité. . . . .

Nous voici arrivés à l'endroit où le poète passe la brosse sur toutes les scènes de férocité que la peinture expose dans nos temples. Poète, tu prétends sentir le prix de ces chefs-d'œuvre, et tu oses y porter la main! Ah! tu es presque aussi barbare que les fanatiques qui préparent à l'art ces terribles et sublimes imitations. En les effaçant, il fallait au moins faire un effort, et les remplacer par d'autres aussi belles et plus intéressantes; il fallait t'emparer des mêmes sujets, et me les montrer plus pathétiques et plus grands. Peut-être alors, séduit par le charme de la poésie, et transportant tes images sur la toile, j'aurais moins regretté celles que tu détruisais. Ces fruits précieux de tant d'études, de sueurs et de veilles, je souffrirais de les abandonner à ton zèle, sans examen? Voyons donc. Sans doute il y a des spectacles d'horreur; ceux, par exemple, dont la populace va repaître ses yeux cruels et son ame atroce, les jours d'exécution; des spectacles proscrits par le goût, la décence et l'humanité. Le poète peut me faire entendre les os du compagnon d'Ulysse craquant sous les dents de Polyphême, et me montrer le sang ruisselant aux deux côtés de sa bouche, et dégouttant le long des poils de sa barbe sur sa poitrine: je ne le permettrai pas au peintre. Mais est-ce que le gladiateur expirant n'est pas

une belle chose? Est-ce que les veines du satyre Marsias dépouillées et tressaillantes sous le couteau d'Apollon ne sont pas une belle chose? Est-ce que le fils de la Lacédémonienne, exposé mort sur son bouclier, aux pieds de sa mère, ne serait pas une belle chose? Est-ce que la férocité tranquille du prêtre, qui présente son idole au martyr étendu sur un chevalet, n'est pas une belle chose? Est-ce que cet autre prêtre, que Deshays nous montra aiguisant froidement son couteau sur la pierre, en attendant que le préteur lui abandonnât sa victime, n'était pas une belle chose? Allons doucement, monsieur Le Mierre. Ces sujets ne peuvent être traités avec succès que par de grands artistes; c'est à ces ouvrages qu'ils doivent la célébrité dont ils jouiront à jamais. Rien n'exige autant l'étude du nu et la connaissance des raccourcis; rien ne prête autant à l'expression, aux grands mouvements, aux passions, à la science de l'art; rien n'excite autant mon admiration que la vue de l'homme supérieur à toutes les terreurs. Si je m'adresse à la religion, elle me fournira d'autres armes contre l'opinion de M. Le Mierre. Cette troupe d'hommes flagellés, déchirés, est bien faite pour marcher à la suite d'un Dieu couronné d'épines, le côté percé d'une lance, les pieds et les mains cloués sur le bois. Ces tristes victimes de notre foi sont devenues les objets de notre culte; et quoi de plus capable de me réconcilier

avec les maux de la vie, la misère de mon état, que le tableau des tourments et de la constance par lesquels les martyrs ont obtenu la couronne que tout chrétien doit ambitionner? L'homme est-il sous l'infortune, je lui dirai, en lui montrant son Dieu : *Tiens, regarde; et plains-toi, si tu l'oses.* Quelle est la femme dont l'aspect du Christ nu, étendu sur les genoux de sa mère, n'arrête le désespoir de la perte de son fils? Je lui dirai : *Vaux-tu mieux que celle-ci? Ton fils valait-il mieux que celui-là?* Le christianisme est la religion de l'homme souffrant; le Dieu du chrétien est le dieu du malheureux.

Je ne saurais m'empêcher de vous copier le morceau sur le paysage et sur Berghem.

Mais si tu veux m'offrir, loin du bruit des cités,
Du spectacle des champs les tranquilles beautés,
Dégage de tout soin ton ame *libre* et *pure*,
Et mets-la dans ce *calme* où tu vois la nature :
En vain à l'observer ton œil s'est attaché ;
L'œil sera trouble encor si le cœur n'est touché.
Eh! d'où vient que Berghem est au rang de tes maîtres?
D'où vient qu'il a reçu des déités champêtres
Le feuillage immortel qui verdit sur son front?
Il connut, il peignit ce sentiment profond,
Il l'épancha partout sous ses touches divines ;
Il eut pour atelier le sommet des collines.

Ce qui manque surtout à cela, c'est une idée, c'est un mot qui caractérisât mieux le sublime, l'auguste de la nature sauvage; qui inspirât du

respect, et qui donnât le frisson. Je me souviens d'avoir autrefois invité Loutherbourg à quitter le séjour des villes; si vous comparez ma prose avec les vers de M. Le Mierre, je doute qu'il y gagne. Cependant en même temps que vous froncerez le sourcil sur ces expressions plates, ces tours prosaïques enlacés avec les vraies images de la poésie, reconnaissez au moins l'adresse avec laquelle il coupe son discours et sauve la monotonie de nos rimes, et le nombre fatigant et symétrique de notre vers : cela est sensible dans cet endroit, et plus encore dans quelques autres. Encore une fois, la rapidité, la verve et la chaleur sont, sinon l'unique, certainement le principal mérite de l'auteur. Il s'y entend mieux que M. de Saint-Lambert, dont la marche est plus uniforme; mais aussi, sans cela, qui pourrait supporter la rudesse, les cahots, l'obscurité, la barbarie gothique de ce Le Mierre ? Cet homme me ramène à l'origine de notre poésie, aux Théophile, aux Ronsard, aux Du Bartas; il est dur comme Lucrèce, mais il n'est pas poète, violent, profond, pathétique, élevé, varié comme lui. Mon ami, comment se résout-on à écrire d'un art imitatif de la nature, sans savoir faire un vers sublime? Comment se résout-on à écrire d'un art commémoratif du bonheur et du malheur de l'espèce humaine, sans savoir faire un vers touchant? Comment se résout-on à écrire d'un art

qui s'amuse aussi de nos ridicules et de nos folies, sans savoir faire un vers plaisant? Comment se résout-on à écrire d'un art qui s'occupe de l'histoire de nos vices et de nos vertus, sans savoir faire un vers moral? Cet homme s'est imaginé que la peinture n'était que l'art de la lumière et des ombres; il n'a pas vu au-delà : cependant son poëme se lit et se relira sans ennui. C'est qu'il y a une vertu qui couvre beaucoup de péchés, de la chaleur et de la rapidité; c'est qu'il y a un caractère marqué; c'est qu'on y voit une tête qui se tourmente; c'est qu'il ébauche hardiment; c'est qu'il pense, et que sa plume va; c'est qu'il est sans manière et sans apprêt; c'est qu'il est lui.

J'aurais bien quelques vers heureux à glaner dans ce qu'il dit des animaux, des êtres chimériques, des grotesques, des ruines, des tempêtes, des incendies, des naufrages; mais ses tableaux restent toujours au-dessous des originaux qu'il copie; l'imagination en est moins étonnée que ballotée, l'oreille plus étourdie qu'enchantée.

Il faut être bien vain ou bien malavisé pour tenter, après Lucrèce, le sacrifice d'Iphigénie. Voici le tableau de Le Mierre.

> Iphigénie en pleurs [1] sous le bandeau mortel,
> De festons couronnée avance [2] vers l'autel,

[1] *En pleurs?* Cela est faux.

[2] *Avance*, c'est *s'avance*.

Tous les fronts sont empreints de la douleur [1] des ames ;
Clytemnestre se meurt dans les bras de ses femmes [2].
Sa fille laisse voir un désespoir soumis [3] ;
Ulysse est consterné [4] ; Ménélas, tu frémis [5] ;
Calchas même est touché [6] : mais le père, le père !...
D'atteindre à sa douleur [7] l'artiste désespère ;
Il cherche, hésite [8] ; enfin le génie a parlé :
Comment nous montre-t-il Agamemnon ? voilé.

Et voilà ce qu'on appelle des vers ?

Arrêtez maintenant vos yeux sur ce coin du tableau de Lucrèce ; et jugez.

Cui simul infula virgineos circumdata comtus
Ex utraque pari malarum parte profusa est,
Et mæstum simul ante aras adstare parentem
Sensit, et hunc propter ferrum celare (1) *ministros ;*
Aspectuque suo lacrumas effundere civeis :
Muta metu, terram genibus summissa petebat (2).

La voilà couronnée de fleurs ; les voiles funè-

[1] Quel vers !

[2] Voilà une mère qui se meurt bien mesquinement.

[3] Quelle image peut-on se faire de ce désespoir soumis ?

[4] Ulysse qui avait déterminé le père ! Cela est faux, et contraire au sens commun.

[5] *Tu frémis ?* Dis, *tu rougis*. Mais Ménélas n'avait garde de se montrer là.

[6] Faux : le prêtre est toujours dur comme ses dieux.

[7] Comme cela est dit !

[8] Et cela ?

(1) On lit *celare* dans l'édition de Lucrèce, traduite par La Grange, Paris, 1768, in-8°. et 1794, in-4°., et *celerare* dans la collection des Classiques latins publiée par M. Amar, *Paris*, Lefèvre, 1822. Édit^s.

(2) T. Lucret. Car. *de rer. nat.* lib. I, v. 88 *et seq.* Édit^s.

bres qui ceignent son front descendent le long de ses deux joues. Son père, accablé de douleur, est debout devant les autels; elle l'aperçoit; elle aperçoit les prêtres qui lui dérobent la vue du couteau sacré; elle voit les larmes qui coulent de tous les yeux; la terreur de la mort s'empare d'elle, elle reste sans voix, la force l'abandonne, elle tombe sur ses genoux.

Le poète latin n'est pas escarpé comme le poète français, et il a bien une autre sève. Mais dites-moi donc pourquoi, dans les morceaux importants que nous traitons, après les Anciens, ils nous laissent toujours si loin d'eux? Voilà une cruelle malédiction!

Je suis tout-à-fait du sentiment de l'auteur sur l'allégorie; c'est la ressource des têtes indigentes; et il faut avoir bien du génie pour en tirer quelque chose d'intéressant, de grand, et pour réunir à ce mérite celui de la clarté. Ce qui m'en plaît, c'est qu'à cette sortie il fait succéder un morceau entièrement allégorique, et qui fournirait à un artiste une bonne composition.

Il est une stupide et lourde déité;
Le Tmolus autrefois fut par elle habité;
L'Ignorance est son nom; la Paresse pesante
L'enfanta sans douleur, au bord d'une eau dormante;
Le Hasard l'accompagne, et l'Erreur la conduit;
De faux pas en faux pas la Sottise la suit.

Ses principes sur le costume et les licences con-

viennent également à la poésie et à la peinture. Voyez le morceau sur le costume; j'espère que vous en serez satisfait.

Je vous fais grâce des éloges des peintres. Il les caractérise chacun par un trait qui leur est propre. Il parle de l'illusion de l'art qui en impose aux animaux, mauvais connaisseurs; aux hommes, à l'artiste même. Il raconte l'histoire du peintre qui avait promis sa fille à celui qui le surpasserait dans l'art, et de l'élève qui peignit une mouche sur la gorge d'une Vénus qui était sur le chevalet de son maître, et qui la peignit si vraie, que le maître y fut trompé.

> L'*élève alors* tremblant paraît, tombe à genoux :
> C'est moi.. C'est toi! Qu'entends-je? Il se tait, s'embarrasse :
> Admire, réfléchit, *le relève*, *l'*embrasse :
> Sois l'époux de ma fille. Ah! vous comblez mes vœux!
> L'*Amour rit*, l'art triomphe, et trois cœurs sont heureux.

Ensuite il s'extasie sur les effets de la peinture, et sur l'éternité acquise à ses productions par les secours de la gravure. Il aurait bien dû exhorter les artistes jaloux de leur réputation, à ne pas dédaigner les graveurs. Dans les sujets sacrés, où la nature n'offre point de modèle, il conseille à l'artiste de rentrer en lui-même, et d'y rester jusqu'à ce que son imagination exaltée lui ait offert quelque caractère digne des êtres immortels qu'il doit attacher à la toile. Il célèbre le fameux tableau de la *Transfiguration* de Raphaël; il se

transfigure lui-même ; et dans son ivresse, il s'écrie :

Moi-même je le sens, ma voix s'est *renforcée ;*
Des esprits plus subtils montent à ma pensée ;
Mon sang s'est enflammé plus rapide et plus pur ;
Ou plutôt j'ai quitté ce vêtement obscur ;
Ce corps mortel et vil a revêtu des ailes ;
Je plane, je m'élève aux sphères éternelles ;
Déjà la terre au loin *n'est plus qu'un point sous moi :*
Génie ! oui d'un coup-d'œil tu m'égales à toi ;
Un foyer de lumière éclaire l'étendue.
Artiste, suis mon vol au-dessus de la nue ;
Ce feu pur dans l'éther jaillissant par éclats,
Trace en sillons de flamme : INVENTE, TU VIVRAS.

Il ne me déplaît point qu'un poète, plein d'enthousiasme et d'admiration pour lui-même, sente ses membres se couvrir de plumes, s'élève dans les airs sous la forme d'un cygne, plane, et voie sous ses pieds les nations émerveillées de son chant ; mais c'est à la condition qu'avant de se guinder si haut, ses concitoyens l'auront montré du doigt dans la rue, en se disant entre eux : c'est Horace, c'est Ovide, c'est Malherbe, c'est lui qui a fait un ouvrage sublime. Reste à savoir si le jour pour montrer M. Le Mierre du doigt est pris.

Au reste, si vous voulez accepter ce dernier morceau pour échantillon, analysez-le ; et vous saurez le bien et le mal qu'on peut dire du poème entier. C'est partout un beau vers, puis un mau-

vais qui le dépare; une belle idée, avec une expression louche qui la défigure; un mélange d'assez bonnes choses, pour qu'on ne puisse rien blâmer tout-à-fait; et d'assez mauvaises ou médiocres, pour qu'on ne puisse rien louer sans restriction; un ton rocailleux et barbare, des images ou communes ou manquées, des pensées louches ou mal rendues, rarement l'expression vraie, presque jamais d'harmonie; mais de la rapidité, de la vitesse, de l'imagination, et nulle sensibilité; de la hardiesse, et pas un trait sublime. M. Watelet, M. de Saint-Lambert et M. Le Mierre, fondus ensemble, feraient à peine un grand poète. M. Watelet est instruit, mais il est froid; M. de Saint-Lambert est harmonieux, mais il est monotone; M. Le Mierre est chaud, mais il est inégal et barbare. Je cherche le sentiment profond du vrai, la manière de voir originale et forte; et je ne la trouve point.

La prose de M. Le Mierre ne prévient pas en faveur de sa poésie. Lisez sa préface; et si vous y trouvez un mot qui vous fasse rêver, vous me l'indiquerez: ses notes ne sont qu'un peu meilleures.

A la tête de chaque chant il y a une estampe de Cochin, qui prouve que le dessinateur en sait dans son art un peu plus que le poète dans le sien; ce sont vraiment trois beaux tableaux, et d'un grand maître.

Si je n'avais pas été épuisé de fatigue et d'ennui, comme un confesseur à la fin du carême, j'en aurais usé avec M. Le Mierre comme avec M. de Malfilâtre, c'est-à-dire, que j'aurais suivi et rempli son plan à ma manière.

FIN DE L'EXAMEN DE LA PEINTURE, POÈME.

EXTRAIT

D'UN OUVRAGE ANGLAIS

SUR LA PEINTURE.*

Je viens de lire la traduction d'un petit ouvrage anglais, sur la Peinture, qu'on se propose de faire imprimer. Il est rempli de raison, d'esprit, de goût et de connaissances. La finesse et la grâce même n'y manquent point. C'est, pour le tour, l'expression et la manière, un ouvrage tout-à-fait à la française. L'auteur s'appelle M. Webb. Voici les idées qui m'ont surtout frappé à la lecture [1].

* L'ouvrage de Webb est intitulé *Recherches sur les Beautés de la Peinture;* il a été traduit de l'anglais par M. B*** (Bergier, frère du théologien), *Paris*, Briasson, 1765, in-12. ÉDITS.

[1] On ne trouve, dans l'ouvrage de Webb, qu'une très-petite partie des pensées que Diderot lui attribue ici; encore n'y sont-elles pas présentées sous la forme qu'elles ont prise en passant dans son imagination. C'est un livre qu'il a refait à sa manière, et dans lequel il a vu tout ce qui n'était que dans sa tête. Ce n'est pas le seul exemple qu'on en trouve dans les divers extraits qu'il faisait pour la correspondance de Grimm. N. **

** « L'article suivant, dit Grimm, qui le rapporte dans sa *Corres-* « *pondance littéraire* (15 janvier 1763, 1re. partie, tome III), est de « M. Diderot. Il prétend l'avoir tiré d'un ouvrage anglais. En attendant « que je sois à portée de vérifier le fait, je lui soutiens qu'il en a tiré les « trois quarts de sa tête, sauf à me décider sur le quatrième quand j'au- « rai examiné: c'est donc le philosophe qui va prendre la plume. » ÉDITS.

Ce qui fait qu'en s'appliquant beaucoup, on avance peu dans la connaissance de la peinture, c'est qu'on voit trop de tableaux. N'en voyez qu'un très-petit nombre d'excellents; pénétrez-vous de leur beauté; admirez-les, admirez-les sans cesse, et tâchez de vous rendre compte de votre admiration.

Un autre défaut, c'est d'estimer les productions sur le nom des auteurs. Cependant les bons ouvrages d'un artiste médiocre sont assez souvent supérieurs aux ouvrages médiocres d'un artiste excellent.

Dans quelque genre que vous travailliez, peintre, que votre composition ait un but; que vos expressions soient vraies, diversifiées et subordonnées avec sagesse; votre dessin, large et correct; vos proportions, justes; vos chairs, vivantes; que vos lumières aient de l'effet; que vos plans soient distincts; votre couleur, comme dans la nature; votre perspective, rigoureuse; et le tout, simple et noble.

La connaissance en peinture suppose l'étude et la connaissance de la nature.

Troisième défaut des prétendus connaisseurs, c'est de laisser de côté le jugement de la beauté ou des défauts, pour se livrer tout entiers à ce qui caractérise et distingue un maître d'un autre: mérite d'un brocanteur, et non de l'homme de goût. Et puis, le nombre des artistes à reconnaî-

tre est si petit, et leur caractère tient quelquefois à des choses si techniques, qu'un sot peut sur ce point laisser en arrière l'homme qui a le plus d'esprit.

Regardez un tableau, non pour vous montrer, mais pour devenir un connaisseur. Ayez de la sensibilité, de l'esprit et des yeux; et surtout, croyez qu'il y a plus de charme et plus de talent à découvrir une beauté cachée, qu'à relever cent défauts.

Vous serez indulgent pour les défauts; et les beautés vous transporteront, si vous pensez combien l'art est difficile, et combien la critique est aisée.

Si une admiration déplacée marque de l'imbécillité, une critique affectée marque un vice de caractère. Exposez-moi plutôt à paraître un peu bête que méchant.

La peinture des objets même fut la première écriture.

Si l'on n'eût pas inventé les caractères alphabétiques, on n'aurait eu, pendant des temps infinis, que de mauvais tableaux.

On prouve, par les ouvrages d'Homère, que l'origine de la peinture est antérieure au siége de Troie.

Le bouclier d'Achille prouve que les Anciens possédaient alors l'art de colorer les métaux.

Il y a deux parties importantes dans l'art,

l'imitative et l'idéale. Les hommes excellents dans l'imitation sont assez communs ; rien de plus rare que ceux qui sont sublimes dans l'idée.

L'homme instruit connaît les principes ; l'ignorant sent les effets.

La multitude juge comme la bonne femme qui regardait deux tableaux du martyre de Saint-Barthélemi, dont l'un excellait par l'exécution, et l'autre par l'idée. Elle dit du premier, celui-là me fait grand plaisir ; et du second, mais celui-ci me fait grand'peine.

La peinture peut avoir un silence bien éloquent.

Alexandre pâlit à la vue d'un tableau de Palamède trahi par ses amis. C'est qu'il voyait Aristonique dans Palamède.

Porcia se sépare de Brutus, sans verser une larme ; mais le tableau des adieux d'Hector et d'Andromaque tombe sous ses yeux, et brise son courage.

Une courtisane d'Athènes est convertie, au milieu d'un banquet, par le spectacle heureux et tranquille d'un philosophe dont le tableau était placé devant elle.

Énée, apercevant les peintures de ses propres malheurs sur les portes et les murs des temples africains, s'écrie dans Virgile :

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt (1).

(1) Virgil. *Æneid.* lib. 1. v. 462. Edit^r.

Les premières statues furent droites, les yeux en dedans, les pieds joints, les jambes collées, et les bras pendants de chaque côté.

On imita d'abord le repos; ensuite le mouvement. En général, les objets de repos nous plaisent plus en bronze ou en marbre; et les objets mus, en couleur et sur la toile.

La diversité de la matière y fait quelque chose. Un bloc de marbre n'est guère propre à courir.

L'art est à la nature, comme une belle statue à un bel homme.

Il y a entre les couleurs des affinités naturelles qu'il ne faut pas ignorer. Les reflets sont une loi de la nature, qui cherche à rétablir l'harmonie rompue par le contraste des objets.

Troublez les couleurs de l'arc-en-ciel; et l'arc-en-ciel ne sera plus beau.

Ignorez que le bleu de l'air, tombant sur le rouge d'un beau visage, doit, en quelques endroits obscurs, y jeter une teinte imperceptible de violet; et vous ne ferez pas des chairs vraies.

Si vous n'avez pas remarqué que, lorsque les extrémités d'un corps touchent à l'ombre, les parties éclairées de ce corps s'avancent vers vous; les contours des objets ne se sépareront jamais bien de votre toile.

Il y a des couleurs que notre oeil préfère; il n'en faut pas douter. Il y en a que des idées acces-

soires et morales embellissent. C'est par cette raison que la plus belle couleur qu'il y ait au monde, est la rougeur de l'innocence et de la pudeur sur les joues d'une jeune et belle fille.

Lorsque je me rappelle certains tableaux de Rembrandt et d'autres, je demeure convaincu qu'il y a, dans la distribution des lumières, autant et plus d'enthousiasme que dans aucune autre partie de l'art.

La peinture idéale a dans son clair-obscur quelque chose d'au-delà de la nature, et par conséquent autant d'imitation rigoureuse que de génie, et autant de génie que d'imitation rigoureuse.

Les Anciens tentaient rarement de grandes compositions; une ou deux figures, mais parfaites. C'est que la peinture marchait alors sur les pas de la sculpture.

Moins les Anciens employaient de figures dans leurs compositions, plus il fallait qu'elles eussent d'effet. Aussi, excellaient-ils par l'idée. Tant que l'idée sublime ne se présentait pas, le peintre se promenait, allait voir ses amis, et laissait là ses pinceaux.

L'un peint les enfants de Médée qui s'avancent, en tendant leurs petits bras à leur mère, et en souriant au poignard qu'elle tient levé sur eux.

Un autre, c'est Aristide, peint, dans le sac d'une ville, une mère expirante; son petit enfant se traîne sur elle, et la mère blessée au sein l'é-

carte, de peur qu'au lieu du lait qu'il cherche, il ne suce son sang.

Un troisième s'est-il proposé de vous faire concevoir la grandeur énorme du cyclope endormi ? il vous montre un pâtre qui s'en est approché doucement, et qui mesure l'orteil du cyclope avec la tige d'un épi de blé. Cet épi est une mesure commune entre le pâtre et le cyclope ; et c'est la nature qui l'a donnée.

Ce n'est pas l'étendue de la toile ou du bloc qui donne de la grandeur aux objets. L'Hercule de Lysippe n'avait qu'un pied; et on le voyait grand comme l'Hercule Farnèse.

La simplicité, la force et la grâce sont les qualités propres des ouvrages de l'antiquité ; et la grâce était la qualité propre d'Apelle entre les artistes anciens.

Le Corrège, quand il excelle, est un peintre digne d'Athènes. Apelle l'aurait appelé son fils.

Personne n'osa achever la Vénus d'Apelle. Il n'en avait peint que la tête et la gorge; mais cette tête et cette gorge faisaient tomber la palette des mains aux artistes qui approchaient du tableau.

Il est difficile d'allier la grâce et la sévérité. Notre Boucher a de la grâce ; mais il n'est pas sévère.

Les Athéniens avaient défendu l'exercice de la peinture aux gens de rien.

Faire entrer la considération des beaux-arts dans l'art de gouverner les peuples, c'est leur donner une importance dont il faut que les productions se ressentent.

Une observation commune à tous les siècles illustres, c'est qu'on y a vu les arts d'imitation s'échauffant réciproquement, s'avancer ensemble à la perfection. Un poète, qui s'est promené sous le dôme des Invalides, revient dans son cabinet lutter contre l'architecte, sans s'en apercevoir. Sans y penser, je mesure mon enjambée, dirait Montaigne, à celle de mon compagnon de voyage.

Les siècles d'Alexandre, d'Auguste, de Léon x et de Louis xiv ont produit des chefs-d'œuvre en tout genre.

Il y avait entre les poètes et les peintres anciens un emprunt et un prêt continuel d'idées. Tantôt, c'était le peintre ou le statuaire qui exécutait d'après l'idée du poète; tantôt, c'était le poète qui écrivait d'après l'ouvrage du peintre ou du statuaire.

C'est ce qu'un habile Anglais s'est proposé de démontrer dans un ouvrage, qui suppose bien des connaissances et bien de l'esprit. Cet ouvrage est intitulé *Polymetis*. On y voit les dessins des plus beaux morceaux antiques, et vis-à-vis, les vers des poètes.

Sous le climat brûlant de la Grèce, les hommes étaient presque nus; ils étaient nus dans les gym-

nases, nus dans les bains publics. Les peintres allaient en foule dessiner la taille de Phryné et la gorge de Thaïs. L'état de courtisane n'était point avili. C'était d'après une courtisane, qu'on faisait la statue d'une déesse. C'étaient la même gorge, les mêmes cuisses, sur lesquelles on avait porté ses mains dans une maison de plaisir; les mêmes lèvres, les mêmes joues qu'on avait baisées; le même cou qu'on avait mordu, les mêmes fesses qu'on avait vues, qu'on reconnaissait, et qu'on adorait encore dans un temple et sur des autels. La licence des mœurs dépouillait à chaque instant les hommes et les femmes; la religion était pleine de cérémonies voluptueuses; les hommes qui gouvernaient l'État étaient amateurs enthousiastes des beaux-arts. Une courtisane, célèbre par la beauté de sa taille, devenait-elle grosse? toute la ville était en rumeur; c'était un modèle rare perdu; et l'on envoyait vite à Cos chercher Hippocrate, pour la faire avorter. C'est ainsi qu'une nation devient éclairée, et qu'il y a un goût général; des artistes qui font de grandes choses, et des juges qui les sentent.

Nous autres peuples froids et dévots, nous sommes toujours enveloppés de draperies; et le peuple, qui ne voit jamais le nu, ne sait ce que c'est que beauté de Nature, finesse de proportion.

Praxitèle fit deux *Vénus*, l'une drapée, l'autre nue. Cos acheta la première, qui n'eut point de

réputation; Gnide fut célèbre à jamais par la seconde.

Notre Vénus, si nous en avons une, est tout au plus la Vénus drapée de Praxitèle.

Le Poussin, qui s'y connaissait, disait de Raphaël, qu'entre les modernes c'était un aigle; qu'à côté des Anciens, ce n'était qu'un âne. C'est qu'il n'est pas indifférent de faire,

Ut fert natura,.... an de industria (1).

C'est le mot du Dave de Térence, qui s'applique de lui-même à tous nos artistes.

Nos mœurs se sont affaiblies à force de se policer; et je ne crois pas que nous supportassions, ni dans nos peintres, ni dans nos poètes, certaines idées qui sont vraies, qui sont fortes, et qui ne pèchent, ni contre la nature, ni contre le bon goût. Nous détournerions les yeux avec horreur de la page d'un auteur ou de la toile d'un peintre qui nous montrerait le sang des compagnons d'Ulysse coulant aux deux côtés de la bouche de Polyphême, ruisselant sur sa barbe et sur sa poitrine, et qui nous ferait entendre le bruit de leurs os brisés sous ses dents. Nous ne pourrions supporter la vue des veines découvertes et des artères saillantes autour du cœur sanglant de Marsias écorché par Apollon (2). Qui de nous ne se ré-

(1) TERENT. *Andria*, act. IV, sc. VII. ÉDIT.

(2) Diderot reproduit ici ce qu'il a déjà dit aux pages 280 et 281

crierait pas à la barbarie, si un de nos poètes introduisait dans un de nos poèmes un guerrier, s'adressant en ces mots à un autre guerrier, qu'il est sur le point de combattre : « Ton père et ta mère ne te fermeront pas les yeux. Dans un instant, les corneilles te les arracheront de la tête : il me semble que je les vois se rassembler autour de ton cadavre, en battant leurs ailes de joie (1). » Cependant, les Anciens ont dit ces choses : ils ont exécuté ces tableaux. Faut-il les accuser de grossièreté? Faut-il nous accuser, au contraire, de pusillanimité? *Non nostrum est.....*

de ce volume. Voici comment Homère s'exprime dans l'*Odyssée*, chant IX, vers 289 :

> *Σὺν δὲ δύω μάρψας, ὥστε σκύλακας, ποτὶ γαίῃ*
> *Κόπτ᾽· ἐκ δ᾽ ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν.*

Virgile dans l'Enéide, livre III, vers 623, enchérit encore sur le tableau d'Homère :

> *Vidi egomet, duo de numero cum corpora nostro*
> *Prensa manu magna, medio resupinus in antro,*
> *Frangeret ad saxum, sanieque aspera natarent*
> *Limina : vidi, atro cum membra fluentia tabo*
> *Manderet, et tepidi tremerent sub dentibus artus.* ÉDIT[s].

(1) Homère a dit :

> *Οὐδ᾽ ὧς σέ γε πότνια μήτηρ*
> *Ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ὃν τέκεν αὐτή,*
> *Ἀλλὰ κύνες τε καὶ οἰωνοὶ κατὰ πάντα δάσονται.*
> *Iliade* XXII. v. 352—354.

On trouve, pages 278 et 279 du volume précédent, une étude sur ce passage. ÉDIT[s].

FIN DE L'EXTRAIT SUR LA PEINTURE.

OBSERVATIONS

SUR LA SCULPTURE,

ET SUR BOUCHARDON.*

Il me semble que le jugement qu'on porte de la sculpture est beaucoup plus sévère que celui qu'on porte de la peinture. Un tableau est précieux, si, manquant par le dessin, il excelle dans la couleur; si, privé de force et de coloris ou de correction de dessin, il attache par l'expression ou par la beauté de la composition : on ne pardonne rien au statuaire. Son morceau pèche-t-il par l'endroit le plus léger ? ce n'est plus rien; un coup de ciseau donné mal à propos réduit le plus grand ouvrage au sort d'une production médiocre, et cela sans ressource : le peintre, au contraire, revient sur son travail, et le corrige tant qu'il lui plaît.

Mais une condition, sans laquelle on ne daigne

* Bouchardon né à Chaumont en Bassigny en 1698 et mort le 27 juillet 1762.

Ce morceau, publié pour la première fois par Naigeon, avait été fait pour la *Correspondance littéraire de Grimm ;* il se trouve dans le tome III de la 1re. partie (mars 1763). Édit.

pas s'arrêter devant une statue, c'est la pureté des proportions et du dessin : nulle indulgence de ce côté. On parlait un jour devant Falconet le sculpteur, de la difficulté des deux arts : « La sculpture, dit-il, était autrefois plus difficile que la peinture ; aujourd'hui, cela a changé. » Cependant aujourd'hui il y a un très-grand nombre d'excellents tableaux ; et l'on a bientôt compté toutes les excellentes statues ; il est vrai qu'il y a plus de peintres que de statuaires, et que le peintre a couvert sa toile de figures, avant que le statuaire ait dégrossi son bloc de marbre.

Une autre chose sur laquelle, mon ami, vous serez sûrement de mon avis, c'est que le maniéré, toujours insipide, l'est beaucoup plus en marbre ou en bronze qu'en couleur. Oh! la chose ridicule qu'une statue maniérée ! Le statuaire est-il donc condamné à une imitation de la nature plus rigoureuse encore que le peintre!

Ajoutez à cela qu'il ne nous expose guère qu'une ou deux figures d'une seule couleur et sans yeux, sur lesquelles toute l'attention et toute la critique des nôtres se ramasse. Nous tournons autour de son ouvrage, et nous en cherchons l'endroit faible.

La matière qu'il emploie semble par sa solidité et par sa durée exclure les idées fines et délicates ; il faut que la pensée soit simple, noble, forte et grande. Je regarde un tableau ; il faut que je m'entretienne avec une statue. La *Vénus de Lem-*

nos fut le seul ouvrage auquel Phidias osa mettre son nom.

Toute nature n'est pas imitable par la sculpture. Si le centre de gravité s'écartait un peu trop de la base, la pesanteur des parties supérieures ferait rompre le morceau. Sans la massue qui appuie l'*Hercule Farnèse*, l'exécution en aurait été impossible; mais pour une fois où le support est un accessoire heureux, combien d'autres fois n'est-il pas ridicule? Voyez ces énormes trophées qu'on a placés sous les chevaux de la terrasse des Tuileries. Quelle contradiction entre ces animaux ailés qui s'en vont à toutes jambes, et ces supports immobiles qui restent!

Voilà donc le statuaire privé d'une infinité de positions qui sont dans la nature. Le lutteur antique, remarquable par sa perfection, l'est encore aux yeux des connaisseurs par sa hardiesse. Quand on le revoit, on est toujours surpris de le retrouver debout. Cependant que serait-ce qu'un lutteur avec un appui?

La sculpture de ronde-bosse me paraît autant au-dessus de la peinture, que la peinture est au-dessus de la sculpture en bas-relief.

Voilà, mon ami, quelques unes des idées dont le panégyriste de Bouchardon aurait pu empâter son sec et son maigre discours. Ce discours est pourtant la production du coryphée de ceux que nous appelons amateurs; d'un de ces hommes qui

se font ouvrir d'autorité les ateliers, qui commandent impérieusement à l'artiste, et sans l'approbation desquels point de salut. Qu'est-ce donc qu'un amateur, si les autres n'en savent pas plus que le comte de Caylus? Y aurait-il, comme ils le prétendent, un tact donné par la nature, et perfectionné par l'expérience, qui leur fait prononcer d'un ton aussi sûr que despotique: cela est bien, voilà qui est mal, sans qu'ils soient en état de rendre compte de leurs jugements? Il me semble que cette critique-là n'est pas la vôtre. J'ai toujours vu qu'un peu de contradiction de ma part, et de réflexion de la vôtre, amenait la raison de votre éloge ou de votre blâme. Je persisterai donc à croire que celui qui n'a que ce prétendu tact aveugle, n'est pas mon homme.

Edme Bouchardon naquit au mois de novembre 1698, à Chaumont en Bassigny, à quelques lieues de l'endroit où se rompit votre chaise, lorsque vous allâtes en 1759 embrasser mon père pour vous et pour moi. Vous voyez que cet artiste est presque mon compatriote.

Le père de Bouchardon, architecte et sculpteur médiocre, n'épargna rien pour faire un habile homme de son fils. Les premiers regards de cet enfant tombèrent sur *le Laocoon*, sur *la Vénus de Médicis* et sur *le Gladiateur*; car ces figures sont dans les ateliers des ignorants et des savants,

comme Homère et Virgile dans la bibliothèque de Voltaire et de Fréron.

Les beaux modèles sont rares partout, mais surtout parmi nous, où les pieds sont écrasés par la chaussure, les cuisses coupées au-dessus du genou par les jarretières, le haut des hanches étranglé par des corps de baleine, et les épaules blessées par des liens étroits qui les embrassent. Le père de Bouchardon chercha à son fils, à prix d'argent, les plus parfaits modèles qu'il put trouver. Ce fils vit la nature de bonne heure, et il eut les yeux attachés sur elle tant qu'il vécut.

Pline dit d'Apelle qu'il ne passait aucun jour sans dessiner, *nulla dies sine linea*. L'histoire de la sculpture en dira autant de Bouchardon. Personne aussi ne devint aussi maître de son crayon. Il pouvait d'un seul trait interrompu suivre une figure de la tête au pied, et même de l'extrémité du pied au sommet de la tête, dans une position quelconque donnée, sans pécher contre la correction du dessin et la vérité des contours et des proportions.

Ne fît-on que des épingles, il faut être enthousiaste de son métier pour y exceller. Bouchardon le fut; il pouvait dire aussi :

Est deus in nobis, agitante calescimus illo (1).

Il vint à Paris; il entra chez le cadet des

(1) OVID. *Fast.* lib. VI. vers. 5. ÉDIT.

Coustou. Le maître fut surpris de la pureté du dessin de son élève, mais ne fut pas dans le cas de dire de lui, comme l'artiste grec du sien :

Nil salit Arcadico juveni (1).

Il ressemblait tout-à-fait de caractère à l'animal surprenant qui lui a servi de modèle pour sa statue de Louis XV; doux dans le repos, fier, noble, plein de feu et de vie dans l'action. Il s'applique, il dispute le prix de l'académie, il l'emporte, et il est envoyé à Rome.

Quand on a du génie, c'est là qu'on le sent. Il s'éveille au milieu des ruines. Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper, que ne feraient des monuments entiers et conservés. Les ruines sont loin des villes; elles menacent, et la main du temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentiments mélancoliques et doux. J'admire l'édifice entier; la ruine me fait frissonner; mon cœur est ému, mon imagination a plus de jeu. C'est comme la statue que la main défaillante de l'artiste a laissée imparfaite; que n'y vois-je pas? Je reviens sur les peuples qui ont produit ces merveilles, et qui ne sont plus; *et in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctæ.*

(1) JUVENAL. *Satyr.* VII. v. 160. ÉDIT^r.

La belle tâche que le panégyriste de Bouchardon avait à remplir, s'il avait été moins borné! Combien de pierres à remuer, s'il avait eu l'outil avec lequel on remue quelque chose! A Rome, le jeune Bouchardon dessine tous les restes précieux de l'antiquité; quand il les a dessinés cent fois, il recommence. Comme les jeunes artistes copient long-temps d'après l'antique, ne pensez-vous pas que l'institution des jeunes littérateurs devrait être la même, et qu'avant que de tenter quelque chose de nous, nous devrions aussi nous occuper à traduire d'après les poètes et les orateurs anciens? Notre goût, fixé par des beautés sévères que nous nous serions pour ainsi dire appropriées, ne pourrait plus rien souffrir de médiocre et de mesquin.

Bouchardon demeura dix ans en Italie. Il se fit distinguer de cette nation jalouse, au point qu'entre un grand nombre d'artistes étrangers et du pays, on le préféra pour l'exécution du tombeau de Clément XI. Sans des circonstances particulières, l'apothéose de ce pontife, qui a coûté tant de maux à la France, eût été faite par un Français.

De retour en France, Bouchardon fut chargé d'un grand nombre d'ouvrages qui respirent tous le goût de la nature et de l'antiquité, c'est-à-dire la simplicité, la force, la grâce et la vérité.

Les ouvrages de sculpture demandent beaucoup

de temps. Les sculpteurs sont proprement les artistes du souverain ; c'est du ministère que leur sort dépend. Cette réflexion me rappelle l'infortune du Puget. Il avait exécuté ce *Milon* de Versailles que vous connaissez, et qui, placé à côté des chefs-d'oeuvre de l'antiquité, n'en est pas déparé. Mécontent du prix modique qu'on avait accordé à son ouvrage, il allait le briser d'un coup de marteau, si on ne l'eût arrêté. Le grand roi qui le sut, dit : qu'on lui donne ce qu'il demande ; mais qu'on ne l'emploie plus : cet ouvrier est trop cher pour moi. Après ce mot, qui eût osé faire travailler le Puget ? Personne ; et voilà le premier artiste de la France condamné à mourir de faim.

Ce ne fut pas ainsi que la ville de Paris en usa avec Bouchardon, après qu'il eut exécuté sa belle fontaine de la rue de Grenelle. Je dis belle pour les figures ; du reste je la trouve au-dessous du médiocre. Point de belle fontaine où la distribution de l'eau ne forme pas la décoration principale. A votre avis, qu'est-ce qui peut remplacer la chute d'une grande nappe de cristal ? La ville récompense l'artiste d'une pension viagère, accordée de la manière la plus noble et la plus flatteuse. La délibération des échevins, qu'on a mise à la suite de l'éloge du comte de Caylus, est vraiment un morceau à lire. C'est ainsi qu'on fait faire aux grands hommes de grandes choses.

Bouchardon est mort le 27 juillet 1762, comblé de gloire et accablé de regret de n'avoir pu achever son monument de la place de Louis xv. C'est notre ami Pigal qu'il a nommé pour succéder à son travail. Pigal était son collégue, son ami, son rival et son admirateur. Je lui ai entendu dire qu'il n'était jamais entré dans l'atelier de Bouchardon, sans être découragé pour des semaines entières. Ce Pigal pourtant a fait un certain *Mercure* que vous connaissez, et qui n'est pas l'ouvrage d'un homme facile à décourager. Il exécutera les quatre figures qui doivent entourer le piédestal de la statue du roi, et qui représenteront quatre Vertus principales. Bouchardon lui a laissé pour cela toutes les études qu'il a faites sur ce sujet pendant les dernières années de sa vie. Rien n'est plus satisfaisant que de voir deux grands artistes s'honorer d'une estime mutuelle.

Je n'entrerai point dans l'examen des différentes productions de Bouchardon, parce que je ne les connais pas, et que le comte de Caylus qui les a toutes vues, n'en dit rien qui vaille. Un mot seulement sur son Amour qui se fait un arc de la massue d'Hercule. Il me semble qu'il faut bien du temps à un enfant pour mettre en arc l'énorme solive qui armait la main d'Hercule. Cette idée choque mon imagination. Je n'aime pas l'Amour si long-temps à ce travail manuel; et puis, je

suis un peu de l'avis de notre ingénieur, M. Le Romain, sur ces longues ailes avec lesquelles on ne saurait voler quand elles auraient encore dix pieds d'envergure.

Je crois qu'un Ancien, au lieu de s'occuper de cette idée ingénieuse, aurait cherché à me montrer le tyran du ciel et de la terre, tranquille, aimable et terrible. Ces Anciens, quand une fois on les a bien connus, deviennent de redoutables juges des modernes. Quoi qu'il m'en puisse arriver et aux autres, je vous conseille, mon ami, d'éloigner un peu toutes ces Vierges de Raphaël et du Guide, qui vous entourent dans votre cabinet. Que j'aimerais à y voir d'un côté l'*Hercule Farnèse* entre la *Vénus de Médicis* et *l'Apollon Pythien*; d'un autre, *le Torse* entre *le Gladiateur* et *l'Antinoüs*; ici, *le Faune* qui a trouvé un enfant et qui le regarde; vis-à-vis, *le Laocoon* tout seul; ce Laocoon dont Pline a dit avec juste raison : *Opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præferendum.* Voilà les apôtres du bon goût chez toutes les nations; voilà les maîtres des Girardon, des Coisevox, des Coustou, des Puget, des Bouchardon; voilà ceux qui font tomber le ciseau des mains à ceux qui se destinent à l'art, et qui sentent; voilà la compagnie qui vous convient. Ah! si j'étais riche!

Un homme aussi laborieux que Bouchardon a dû laisser un grand nombre de dessins précieux,

si j'en juge par quelques-uns que j'ai vus. Vous souvenez-vous de cet *Ulysse qui évoque l'ombre de Tirésias*(1)? Si vous vous en souvenez, dites-moi où l'artiste a pris l'idée de ces figures aériennes qui sont attirées par l'odeur du sacrifice? Elles sont élevées au-dessus de la terre; elles accourent; elles se pressent. Elles ont une tête, des pieds, des mains, un corps comme nous; mais elles sont d'un autre ordre que nous. Si elles ne sont pas dans la nature (et elles n'y sont pas), où sont-elles donc? Pourquoi nous plaisent-elles? Pourquoi ne suis-je point choqué de les voir en l'air, quoique rien ne les y soutienne? Où est la ligne que la poésie ne saurait franchir, sous peine de tomber dans l'énorme et le chimérique? ou plutôt qu'est-ce que cette lisière au-delà de la nature, sur laquelle Le Sueur, le Poussin, Raphaël, et les Anciens occupent différents points: Le Sueur, le bord de la lisière qui touche à la nature, d'où les Anciens se sont permis le plus grand écart possible? Plus de vérité d'un côté et moins de génie; plus de génie de l'autre côté et moins de vérité. Lequel des deux vaut le mieux? C'est entre ces deux lignes de nature et de poésie extrêmes, que Raphaël a trouvé la tête de l'ange de son tableau d'*Héliodore*; un de nos premiers statuaires (2), les nymphes de *la Fontaine des In-*

(1) Voyez le Salon de 1761, tome VIII, page 50. ÉDIT.
(2) Goujon (Jean). ÉDIT.

nocents; et Bouchardon, les génies de son dessin de *l'ombre de Tirésias évoquée.*

Certainement il y a un démon qui travaille au-dedans de ces gens-là, et qui leur fait produire de belles choses, sans qu'ils sachent comment, ni pourquoi. C'est à l'éloge du philosophe à leur apprendre ce qu'ils valent. C'est lui qui leur dira : Lorsque vous avez fait monter la fumée de ce bûcher toute droite, et que vous avez jeté en arrière la chevelure de ces génies, comme si elle était emportée par un vent violent, savez-vous ce que vous avez fait? C'est que vous leur avez donné effectivement toute la vitesse du vent. Ils sont immobiles sur votre toile; l'air tranquille n'agit point sur eux; ils agissent donc, eux, si violemment sur l'air tranquille, que je conçois qu'en un clin-d'oeil ils se porteraient, s'ils le voulaient, aux extrémités de la terre. Vous ne pensiez à cela que confusément, M. Bouchardon. Sans vous en apercevoir, vous vous conformiez aux lois constantes de la nature et aux observations de la physique; votre génie faisait le reste; le philosophe vous le fait remarquer, et vous ne pouvez vous empêcher de complaire à sa réflexion.

Et voilà aussi la tâche du philosophe : car pour les parties et le mécanisme de l'art, il faut être artiste pour en apprécier le mérite. Je crois aussi qu'il est plus difficile à un homme du monde de bien juger d'une statue que d'un tableau. Qui de

nous connaît assez la nature pour accuser un muscle de n'être pas exécuté juste?

J'allai l'autre jour voir Cochin. Je trouvai sur sa cheminée cette brochure du comte de Caylus. Je l'ouvris. Je lus le titre : Éloge de Bouchardon. Un malin avait ajouté au crayon : Ou l'art de faire un petit homme d'un grand. Ne vous avisez pas de mettre ce titre à la tête de ces lignes chétives.

FIN DES OBSERVATIONS SUR LA SCULPTURE, ET SUR BOUCHARDON.

L'HISTOIRE

ET LE SECRET

DE LA PEINTURE EN CIRE.

1755.

Ce traité devait paraître, en 1755, dans l'*Encyclopédie*, sous le titre ENCAUSTIQUE; mais Diderot dit, dans l'avertissement placé en tête du sixième volume publié en 1756, qu'il a cru devoir admettre de préférence l'article de M. Monnoye. Si, de ce dernier, on excepte les passages cités de Vitruve, qui ne se trouvent point ici, et le procédé de M. le comte de Caylus que Diderot a sans doute omis à dessein, parce qu'il était regardé comme inférieur à celui de Bachelier, les articles de Diderot et de M. Monnoye ont la plus grande ressemblance : ce sont les mêmes idées, la même marche, les mêmes citations; et l'on peut en conclure que Diderot a voulu non-seulement laisser à M. Monnoye le fruit de son travail et de ses recherches, mais qu'il lui a même communiqué l'article qu'il destinait à l'*Encyclopédie* et que M. Monnoye en a beaucoup profité.

ÉDITEURS.

AVERTISSEMENT DE NAIGEON

DANS L'ÉDITION DE 1798.

Ce traité, dont Diderot n'a fait tirer qu'un petit nombre d'exemplaires, parce qu'il ne peut être utile qu'à une certaine classe d'artistes, se trouve très-difficilement*. Il est même peu connu des gens de lettres qui, en général, plus ou moins étrangers aux arts, en parlent superficiellement, n'en jugent pas mieux, et n'en suivent même l'invention et les progrès qu'avec ce faible intérêt qu'on met à toutes les choses vers lesquelles la nature n'entraîne pas avec violence. Quoique cette brochure, à laquelle Diderot avait eu de bonnes raisons de ne point mettre son nom, ait dans la forme, le style, les idées et les réflexions, ce caractère original dont tous ses écrits offrent l'empreinte plus ou moins distincte, je ne me rappelle pas qu'on la lui ait attribuée lorsqu'elle parut: et même encore aujourd'hui, si l'on en excepte l'artiste pour lequel il la fit, et un célèbre chimiste [1]

* Il a paru sans nom et sans date, in-12 de 103 pages plus le faux titre. ÉDIT[r].

[1] Le docteur d'Arcet.

leur ami commun, on ignore qu'il en est l'auteur. C'est cependant une énigme dont le mot n'est pas difficile à deviner.

Ceux qui, à des notions générales assez exactes de l'objet de chaque science et de chaque art, veulent joindre sur certaines découvertes des idées particulières plus précises, et savoir ce que les travaux réunis des hommes de génie ont ajouté dans chaque siècle au dépôt des connaissances humaines, liront avec plaisir ce mémoire de Diderot sur l'Encaustique des Anciens recouvré. Je l'ai cherché long-temps, pour le faire réimprimer dans l'*Encyclopédie méthodique*, et j'ai été obligé de renoncer à ce projet: mais le hasard m'en ayant offert depuis un exemplaire, je le joins aujourd'hui à cette nouvelle édition des OEuvres de Diderot, non parce qu'il est rare, mais parce qu'il est bon. Il contient surtout des détails curieux et ignorés sur l'origine et les procédés mécaniques d'un art qui, porté à ce degré de perfection dont il est susceptible, mais que celui qui l'a retrouvé n'a pas encore atteint, pourrait être très-utile, et devenir même, entre les mains d'un artiste habile, ce qu'un nouveau calcul, une méthode nouvelle ou simplifiée est pour un géomètre, un instrument de plus pour reculer les limites de la science.

L'HISTOIRE

ET LE SECRET

DE LA PEINTURE EN CIRE.

I.

Rien n'est plus contraire aux progrès des connaissances que le mystère [1]. Nous en serions encore à la recherche des arts les plus simples et les plus importants, si ceux qui les ont découverts en avaient toujours fait des secrets. Loin de nous donc cet esprit d'intérêt ou d'orgueil, qui semble conspirer avec l'imbécillité naturelle de l'homme et la briéveté de sa vie, pour perpétuer son ignorance; ce serait un crime que de priver ses semblables de la connaissance d'un art utile; ce serait oublier toute la misère de leur condition, que de leur envier la connaissance d'un art d'agrément.

C'est en conséquence de ces principes, que je me suis fait un devoir de publier ce que j'ai pu

[1] C'est un des principaux caractères de la petitesse de l'esprit.

recueillir sur la peinture en cire. Ce mémoire aura deux objets principaux ; l'histoire, et le secret. J'exposerai l'une sans partialité ; et l'autre sans indulgence et sans réserve [1]. S'il se glisse quelques erreurs involontaires dans les faits historiques, sur lesquels il a fallu s'en rapporter à la bonne foi d'autrui ; en revanche, on peut compter que dans les procédés mécaniques, où il a toujours été possible de n'en croire que ses yeux, il n'y en aura guère d'autres que celles que nous releverons.

II.

M. Bachelier, le seul peintre habile en fleurs que nous ayons, fit en 1749 un tableau en cire. Le sujet en était tiré de la fable : c'était *Flore et Zéphire*. Il fut conduit à cette espèce de peinture par un de ces petits événements, tels que le hasard, qui travaille sans cesse à l'avancement des arts, en produit tous les jours dans les ateliers [2].

Des enfants de la maison où il était pensionnaire, s'amusèrent à jouer avec des boules de

[1] On s'en convaincra par les notes. Ces notes sont proprement un jugement rassis que nous avons porté nous-même de ce mémoire, après l'avoir écrit. Cette méthode nous a paru très-bonne, et nous conseillons à tous les auteurs d'en user, et de croire qu'avec quelque sévérité qu'ils se traitent, ils ne laisseront encore que trop de prise à la critique.

[2] Voici comment M. Bachelier raconte le fait.

cire, au défaut de volants. Une de ces boules tomba dans un godet où M. Bachelier tenait de l'essence de térébenthine pour son usage; l'essence de térébenthine produisit son effet sur la cire; la boule fut dissoute; et tout le mérite de M. Bachelier fut alors de conjecturer, à l'aspect de cette dissolution fortuite, qu'on pourrait la substituer à l'huile qu'on emploie dans la peinture.

Il prit donc un grand gobelet; il le remplit en partie d'essence de térébenthine; il y fit dissoudre de la cire, sans observer aucune proportion entre la quantité de la cire et celle du dissolvant. La dissolution se fit à froid, dans l'espace de vingt-quatre heures[1]; elle avait la consistance d'une gelée fort claire.

Il délaya sur le porphyre des couleurs en poudre, avec sa cire dissoute; il en forma sa palette; et il se mit à peindre sur une toile imprimée à l'huile, et telle qu'on l'achète chez le marchand pour la peinture ordinaire.

Il comptait avoir fait une découverte, et il ne négligea rien pour la relever par la perfection de l'ouvrage. Cependant, sa peinture fut sèche[2]; il

[1] Elle se fait infiniment plus vite à chaud.

[2] C'est un effet de la différence de l'huile des peintres, et de l'essence de térébenthine. Il s'en manque bien que l'essence de térébenthine s'étende autant que l'huile, avant que de sécher. L'essence de térébenthine est une huile essentielle volatile, que

eut peine à se défaire de son tableau à un prix fort modique, et il renonça à une invention qui ne lui parut favorable, ni aux progrès de l'art, ni à l'intérêt de l'artiste [1].

Il y avait environ cinq ans que M. Bachelier, conduit par hasard à la peinture en cire, l'avait abandonnée, lorsque M. le comte de Caylus [2] présenta à l'académie *la tête de Minerve*, que l'on a vue chez M. Vien [3] et chez madame Geoffrin [4], et que l'on peut voir dans le cabinet de M. La Live de Juli [5]. Le bruit momentané que ce phénomène excita retentit encore dans nos oreilles : « C'est, « disaient les artistes et les amateurs, la plus « belle chose du monde ; c'est l'*Encaustique* des « Anciens : c'est M. le comte de Caylus qui l'a re- « trouvé. »

sa propriété de s'évaporer très-facilement, a mise au rang des matières appelées *siccatives* dans l'art des vernis. L'huile, telle que celle de lin, au contraire, est une huile grasse qui a les propriétés opposées. On cherche à corriger ces propriétés par une préparation ou cuisson qui la fait appeler *huile cuite*. Cette cuisson est une digestion ou distraction par un feu lent de la partie mucilagineuse qui fait le *gras* dans les huiles mucilagineuses.

[1] Cela ressemble beaucoup à la vérité.

[2] Homme de qualité, qui aime les arts, et qui les cultive.

[3] Un des bons peintres de l'Académie.

[4] Femme de goût, qui aime la société des gens de lettres, des savants et des artistes.

[5] Homme de goût, qui aime les sciences et les arts, qui les cultive lui-même avec succès, et qui a en sculpture et en peinture un très-beau cabinet.

En effet, les tentatives de M. Bachelier étant demeurées dans un entier oubli, ce ne furent point des essais ignorés qui dirigèrent M. le comte de Caylus; ce fut au contraire la *Minerve* de M. le comte de Caylus qui rappela M. Bachelier à ses premiers essais. Si la *Minerve* n'a été peinte qu'à la cire dissoute par l'esprit de térébenthine; comme il est vraisemblable, c'est, si l'on veut, assez peu de chose en soi; ce n'est point du tout l'*Encaustique* des Anciens; mais c'est l'occasion des découvertes de M. Bachelier.

M. le comte de Caylus fut engagé à la recherche de la peinture en cire des Anciens, par différents passages de Pline le naturaliste, où cet auteur en a fait mention, comme il a parlé de beaucoup d'autres choses, c'est-à-dire d'une manière incorrecte, obscure et laconique [1]. Voici la plupart de ces passages. Il dit [2] : « Nous ne connaissons « point celui qui pensa le premier à peindre

[1] Ce jugement est un peu sévère; les adorateurs des Anciens en seront offensés. Mais je ne peux pas penser autrement.

[2] Ceris pingere, ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustiores encausticæ picturæ exstitere, ut Polignoti, et Nicanoris et Arcesilai Pariorum. Lysippus quoque Eginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνέκαυσεν, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa. Pamphilus quoque Apellis præceptor non pinxisse tantum encausticà, sed etiam docuisse, traditur Pausiam Sycionium primum in hoc genere nobilem. PLIN. NAT. *lib.* XXV, *cap.* XI, edit. Harduin.

« avec des cires, et à brûler sa peinture. Quel-
« ques-uns attribuent cette invention à Aristide ;
« ils ajoutent que Praxitèle la perfectionna. Mais
« les peintures *encaustiques* en cire me sem-
« blent un peu plus anciennes. Je crois celles
« de Polignote, de Nicanor et d'Arcésilas de *Pa-*
« *rium* antérieures au temps d'Aristide et de
« Praxitèle. Lysippe écrivait sur les tableaux
« qu'il peignait à Égine, *brûlés par Lysippe ;*
« ce qui suppose la découverte de l'*Encausti-*
« *que*. On prétend même que Pamphile, maître
« d'Apelle, non-seulement peignit de cette ma-
« nière, mais encore qu'il en donna des leçons.
« Pausias de Sycione se distingua le premier dans
« ce genre. Il est certain [1] que les Anciens ont eu
« deux sortes de peintures *encaustiques ;* l'une en
« cire, l'autre en ivoire et au cestre, c'est-à-dire,
« au burin [2]. Voilà [3] les couleurs dont on teint
« les cires qu'on emploie dans les peintures qui
« se brûlent, genre de travail qui ne se pratique

[1] « Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore, cestro, id est, viriculo. PLIN. NAT. *lib.* XXXV, *cap.* XI, *sub fin.* »

[2] Cette peinture en ivoire pourrait bien n'être qu'une espèce d'égratignée ; ou comme les Italiens disent de *sgraffito*, où un fond noir découvert donne les ombres, et une surface blanche hachée forme le relief des objets.

[3] « Ceræ tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quæ inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari. PLIN. NAT. *lib.* XXXV, *cap.* VII. »

« point sur les murs, mais dont on orne très-
« communément les vaisseaux. Il y a une troi-
« sième sorte de peinture *encaustique*, dans la-
« quelle les cires, fondues au feu, s'appliquent
« au pinceau; cette peinture, qu'on pratique
« sur les vaisseaux, n'est altérable, ni par l'eau
« salée de la mer, ni par les vents, ni par le
« soleil [1]. »

On présume que c'est en travaillant d'après ces passages, que M. le comte de Caylus a rencontré la dissolution de la cire par l'essence de térébenthine, que le hasard avait offerte à M. Bachelier; mais ce n'est qu'une présomption, M. le comte de Caylus n'ayant pas encore publié son secret. Quoi qu'il en soit, on connaissait, et l'on employait cette dissolution à divers usages, long-temps avant que M. Bachelier ne l'employât à la peinture en cire. Si M. le comte de Caylus ne possède que ce secret, M. Bachelier et lui sont arrivés au même but par des voies très-différentes : avec cette circonstance importante, qui est toute en faveur de M. le comte de Caylus, que sa découverte est authentique, qu'il est incontestablement le premier qui ait montré au public un tableau peint en cire, et que c'est à lui que ce premier pas de l'art appartient. Mais l'art de

[1] « Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi; quæ pictura in navibus, nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur. PLIN. NAT. *lib.* XXXV, *cap.* XI, *sect.* 41. »

peindre avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, celui que M. Bachelier pratiqua en 1749, n'ayant presque rien de commun avec ses dernières découvertes, il pourrait abandonner entièrement l'invention de cet art à M. le comte de Caylus, sans partager, avec qui que ce soit, l'honneur d'avoir recouvré l'*Encaustique* des Anciens. Car il sera évidemment démontré par la suite, que *la Minerve* que M. le comte de Caylus a fait exécuter sur bois, en 1755, et que *la Flore et le Zéphire* que M. Bachelier a exécutés lui-même sur toile, en 1749, ne sont point de la peinture en cire et au feu, telle que les Anciens la pratiquaient, quoique M. Bachelier ait d'abord été dans ce préjugé, et que M. le comte de Caylus y soit peut-être encore.

La loi que nous nous sommes imposée, de ne rien omettre de ce qui pourrait jeter du jour sur un événement qui ne fait que d'éclore, et qui commence à s'obscurcir, nous contraint d'entrer dans le détail minutieux de la scène suivante; elle se passa entre un artiste de la plus grande réputation tion et M. Bachelier, dans les premiers jours du triomphe de M. le comte de Caylus.

On s'entretenait de *la Minerve* en cire de M. le comte de Caylus : c'était la grande nouvelle du jour. On disait que M. de La Live l'avait achetée douze cents francs.....

Douze cents francs, reprit M. Bachelier, cela

me paraît cher. Je fis, il y a environ cinq ans, un tableau de la même espèce, dont j'eus bien de la peine à tirer cinquante écus. — Un tableau en cire, lui répliqua-t-on? — En cire. — Mais êtes-vous bien sûr d'avoir peint, il y a cinq ans, un tableau en cire? — Si sûr que, si, dans la semaine, j'en peignais un second, et que je vous le montrasse, vous ne seriez pas plus sûr de l'avoir vu. — Il n'y a rien à répliquer à cela; il faudra voir ce second tableau; mais en l'attendant, permettez-nous de douter du premier..... Et ce premier tableau, qu'est-il devenu? — Je n'en sais rien [1]; tout ce que je peux vous en dire, c'est que celui à qui je le vendis l'emportait en Alsace, avec deux autres tableaux de ma façon, peints à la manière ordinaire. — Sur quoi était-il? — Sur toile. — Sur toile! en voilà bien d'une autre. Sachez que la peinture en cire, que vous vous vantez de posséder, et que vous traitez si légèrement, est un secret important, perdu depuis plusieurs siècles, que M. le comte de Caylus a cherché sur des passages de Pline le naturaliste qui en a fait mention, et qu'il a retrouvé après un grand travail et de longues expériences. Cependant il ne peint encore que sur bois. S'il est vrai, comme

[1] Cela est fâcheux. Si l'on avait ce tableau, il prouverait incontestablement la vérité du fait; mais de ce qu'on ne l'a pas, il ne s'en suit pas que le fait soit faux. Il faut peser le reste des circonstances.

vous le dites, que vous sachiez peindre en cire sur toile, vous avez été bien plus loin que lui : vous avez eu tort d'abandonner cette invention, si vous l'avez eue, et je vous conseille d'y revenir. — Eh bien! j'y reviendrai, ajouta M. Bachelier, puisque vous croyez qu'elle en vaut la peine; et je vous en promets un échantillon avant qu'il soit peu. — En cire et sur toile? — En cire et sur toile [1].

M. Bachelier, engagé d'honneur à peindre un second tableau en cire, revint à sa dissolution de cire par l'essence de térébenthine; mais comme il avait appris en même temps que les Anciens n'avaient eu aucune connaissance de la peinture à l'huile, il imagina que ce qui lui restait à faire pour posséder l'*Encaustique* des Anciens (car il ne prenait pas pour moins la peinture en cire de M. le comte de Caylus et la sienne), c'était de se préparer une toile avec de la cire; car celle qu'il avait employée la première fois qu'il avait peint en cire, avait été imprimée à l'huile.

Pour cet effet, il prit une bassine; il y fit fon-

[1] Cette conversation est certaine. Lorsqu'elle se tint, la *Minerve* de M. le comte de Caylus ne faisait que de paraître. Cette *Minerve* est sur bois; M. Bachelier annonce un premier tableau sur toile, en promet un second, et tient parole en huit jours, sans avoir vu celui de M. le comte de Caylus. S'il n'eût pas connu la peinture en cire, il faudrait qu'il l'eût devinée sur-le-champ.

dre sur le feu une assez grande quantité de cire; il s'était pourvu d'une toile de batiste, telle qu'elle sort de chez la lingère. Lorsque sa cire fut extrêmement chaude, il prit sa toile par les deux angles, et la plongea verticalement dans la bassine. La toile, en entrant dans la cire, se replia sur elle-même, et forma des ondes en zigzag, comme elle eût fait en entrant dans de l'eau. Lorsqu'il la jugea suffisamment chargée de cire, il la retira et la laissa refroidir. Quand elle fut froide, il la tendit avec des clous sur un chassis; mais il s'aperçut que dans cette manoeuvre il s'y était fait, à chaque pli, de longues cassures horizontales.

Pour remédier à cet inconvénient, il alluma des charbons ardents dans une grande poêle; il prit sa toile tendue; il la passa horizontalement à la chaleur du brasier; la cire rentra en fusion de l'un et de l'autre côté de la toile; il se mit alors à la frotter fortement avec un linge, enlevant tout ce qui faisait épaisseur et inégalité, d'abord sur l'une des faces, puis sur l'autre, les chauffant et les frottant alternativement, jusqu'à ce qu'il n'y restât plus que la quantité de cire qui remplissait les vides du tissu, où l'on n'apercevait plus que la direction des fils. Comme sa toile s'était un peu lâchée dans cette manoeuvre, il fallut la retendre.

M. Bachelier n'avait demandé que huit jours

pour faire son tableau, ce fut par cette raison qu'il n'exécuta qu'une grisaille, c'est-à-dire une peinture avec le blanc et le noir. Il broya sur le porphyre ces deux couleurs avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, peignit sur une toile préparée, comme nous venons de le dire, le profil d'une jeune fille de huit ans, et se hâta de porter son ouvrage à ceux qu'il avait intérêt de convaincre qu'il ne leur en avait point imposé, lorsqu'il avait dit que le secret de peindre en cire lui était connu depuis environ cinq ans.

M. Bachelier n'avait point encore vu la *Minerve* de M. le comte de Caylus; je sais même qu'il ne l'a point vue depuis; et il ne s'était pas écoulé plus de huit jours depuis qu'il s'était engagé à peindre ce tableau. L'artiste peu crédule avec lequel il s'était entretenu, ne le regarda pas sans surprise. On le porta chez M. le marquis de Marigny; il passa de là chez madame Geoffrin, où il fut exposé au jugement de la société des artistes qui s'y rassemblent. On remarqua qu'il était *sur toile;* et l'on en fut satisfait. Mais, comme l'exécution en était toute fraîche, et que l'essence de térébenthine n'avait pas encore eu le temps de s'évaporer, ni la peinture, celui de prendre une consistance qu'elle ne pouvait recevoir que de l'évaporation et du temps, M. le comte de Caylus observa qu'elle s'attachait au doigt; mais il n'au-

rait point été dans le cas de faire cette observation judicieuse, si M. Bachelier eût employé trois mois à peindre son morceau, et trois mois peut-être à le faire sécher [1].

Pour montrer qu'on pouvait peindre indistinctement sur les deux côtés de sa toile, M. Bachelier avait jeté une caricature [2] sur le revers de son profil : c'était une tête de vieillard sur le devant, avec une tête de femme dans l'éloignement, exécutées en quatre coups de brosse, avec le reste de sa couleur.

M. Bachelier entreprit ensuite un tableau avec toutes les couleurs qu'on a coutume d'employer dans la peinture. Mais il avait conjecturé que son fond ciré souffrait une dissolution par l'application et le séjour des couleurs préparées avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine; que cet effet ralentissait apparemment la dessiccation, et faisait attacher la peinture au doigt pendant quelque temps. Pour prévenir cet inconvénient, si c'en était un, il se détermina à préparer sa toile autrement.

Pour bien entendre comment il fit sa nouvelle toile [3], il faut savoir en général que pour prépa-

[1] Il ne faut pas plus de huit jours pour sécher un tableau de cette espèce, après qu'il est achevé.

[2] Plusieurs personnes seront frappées de cette circonstance, qui ne signifie rien.

[3] J'aurais pu supposer la connaissance de cette manœuvre,

rer les toiles imprimées à l'huile dont on se sert dans la peinture ordinaire, on a un couteau d'un pied et demi de longueur, qui a le tranchant émoussé, et dont le manche fait un angle obtus avec le dos; qu'on tend la toile sur un châssis; qu'on la frotte avec la pierre-ponce, pour en user les nœuds; qu'on lui donne un enduit de colle de poisson, lorsqu'elle est grosse et claire (car, si c'est une batiste ou une autre toile serrée, comme les peintres d'un genre précieux ont coutume de les prendre, l'enduit de colle devient superflu); qu'on laisse sécher cet enduit; qu'on prépare un gris, en délayant à l'huile du blanc et du noir; qu'on jette ce gris sur la toile; qu'on l'étend et le traîne sur toute sa surface avec le couteau, ce qui s'appelle *donner une impression*; qu'on laisse sécher cette première impression; qu'il faut pour cela quatre à cinq jours, selon la saison; que, quand cette impression est sèche, on en donne une seconde, qu'on laisse sécher aussi; et qu'alors la toile est préparée pour la peinture à l'huile.

M. Bachelier suivit cette manœuvre pour préparer la sienne; il ne lui donna point l'enduit de colle, cet enduit ne se donnant que pour empêcher les impressions à l'huile de passer au tra-

ou l'exposer en deux mots; mais les détails d'arts ne déplaisant pas également à tout le monde, et me plaisant beaucoup, j'ai suivi mon goût.

vers d'une toile grosse et claire : au lieu d'un gris à l'huile, il fit traîner sur sa toile des couleurs détrempées à la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Il lui donna deux impressions ; il ne fallut pas plus d'une heure à chacune pour se sécher[1].

Sa toile étant ainsi préparée, il délaya toutes ses couleurs avec de la cire dissoute par l'essence de térébenthine; il s'était fait faire une palette de fer-blanc, où l'ouvrier avait pratiqué dix-huit à vingt petits enfoncements : c'est à peu près le nombre des couleurs, dont un peintre a coutume de composer sa palette; il remplit ces petits enfoncements de ses couleurs, bien broyées et bien délayées; il versa sur chacune quelques gouttes d'essence de térébenthine pure, pour les entretenir dans une fluidité requise; et il se mit à peindre.

Ce troisième tableau, qui représentait des fleurs dans un vase de porcelaine, n'est pas absolument sans défaut. Il a un peu souffert de l'impatience et des différents essais auxquels l'artiste s'est livré en le peignant : car M. Bachelier avait déjà les vues qui devaient bientôt le conduire, sinon à la véritable peinture *Encaustique* des Anciens, du moins à une peinture qui ne peut

[1] Il me semble qu'on pourrait demander à M. Bachelier pourquoi il ne faut pas plus d'une heure aux *impressions* pour se sécher, et pourquoi il faut au moins huit jours à la peinture?

pas en différer beaucoup[1]; et à la découverte, sinon du vernis d'Apelle, d'un autre au moins qui a exactement les qualités que Pline attribue à celui dont le grand peintre de l'antiquité couvrait ses tableaux[2].

Ainsi voulez-vous exécuter en cire, sur toile ou sur bois, un tableau?

1. Ayez une toile imprimée avec de la cire, dissoute par l'essence de térébenthine.

2. Prenez des couleurs en poudre.

3. Broyez-les sur le porphyre, en les délayant avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

4. Formez-en une palette.

5. Entretenez la fluidité de vos teintes sur la palette, en versant dessus quelques gouttes d'essence même de térébenthine.

6. Peignez avec la brosse et le pinceau, comme à l'ordinaire.

Nous avons donc une manière connue d'exécuter des tableaux en cire sur la toile et sur le bois (car on donne l'impression au bois comme à la toile), dont M. Bachelier fit un premier essai sur toile en 1749, qu'il abandonna, et qu'il reprit et perfectionna en 1751.

[1] Je persiste dans ce jugement.

[2] J'ai examiné ceci de plus près, et j'espère que M. Bachelier approuvera mon incertitude, quand il en verra plus bas les raisons. Je serais fâché d'avoir fait gâter un bon tableau par un jugement précipité. Je crois qu'il faut encore à M. Bachelier quelques expériences et du temps.

Et une manière secrète[1] d'exécuter la même peinture sur bois, ou peut-être aussi sur un gros coutil, que M. le comte de Caylus a pareillement inventée, qui est, selon toute apparence, la même que celle de M. Bachelier, qui peut toutefois en différer, quoiqu'à l'odorat on ne puisse douter que l'essence de térébenthine n'y ait été employée, et dont nous avons vu en 1755 un morceau exécuté sur bois par M. Vien ; morceau qui donna occasion à M. Bachelier de revenir à des essais qu'il avait abandonnés, et qu'il n'aurait peut-être jamais repris[2].

Encore une fois il ne faut pas s'y tromper, la découverte de la peinture en cire ne consiste pas à avoir dissous de la cire par l'essence de térébenthine, mais à avoir substitué cette dissolution très-connue, à l'huile dont on se sert pour délayer les couleurs dans la peinture ordinaire ; idée que M. Bachelier avait eue dès 1749, et qui ne s'est présentée à M. le comte de Caylus qu'en 1755, sans que pour cela on puisse lui disputer le titre d'inventeur[3], parce qu'il a produit le premier ses titres au public, et que M. Bachelier ayant,

[1] Le public a conçu la plus grande opinion de ce secret ; et il attend avec impatience qu'on le lui révèle.

[2] Il ne me paraît pas que M. le comte de Caylus puisse porter ses prétentions plus loin.

[3] M. Bachelier rencontre, par hasard, la dissolution de la cire, et imagine un art qu'il eût inventé, quand même les Anciens

pour ainsi dire, renoncé aux siens, nous n'étions pas plus voisins, en 1749, de la peinture en cire, que plusieurs siècles auparavant, et que nous ne le serions aujourd'hui de la peinture *Encaustique* des Anciens, si M. Bachelier n'avait poussé ses découvertes plus loin, et n'avait encouragé d'autres curieux à marcher sur ses pas; en sorte que ces curieux seront, par rapport à lui, dans l'*Encaustique* ou la peinture en cire et au feu, ce qu'il est par rapport à M. le comte de Caylus dans la peinture en cire, à froid, par la dissolution de cette substance dans l'essence de térébenthine [1].

Ceux qui teignent des mouchoirs dont le dessin est blanc et le fond bleu [2], qu'on nomme *façon d'indienne*, ont des planches gravées en bois; ils couvrent ces planches de cire dissoute par l'essence de térébenthine; ils étendent leur toile là-dessus; ils donnent un coup de presse; la toile se

ne l'auraient point eu. M. le comte de Caylus, instruit par la lecture des Anciens, qu'ils avaient un art de peindre en cire, et par nos chimistes, que la cire se dissout dans l'essence de térébenthine, se sert de cette dissolution pour nous indiquer une peinture, qui a cette particularité commune avec celle des Anciens, qu'elle est en cire, et avec celle de M. Bachelier, que ce n'est point l'*encaustique* des Anciens.

[1] Voilà une phrase très-longue et très-entortillée, dont on sera mécontent. Si c'était la seule je la corrigerais.

[2] Autre petite manœuvre que je détaille en faveur de ceux qui aiment les arts.

charge de la dissolution de cire selon le dessin; ils la jettent dans une cuve; ils la teignent à froid : la teinture prend à tous les endroits qui n'en sont pas garantis par la cire; la cire se détache au débouilli; elle surnage, et les ouvriers la ramassent à la surface pour l'employer de rechef.

Ceux qui font des transparents [1], se sont servis de tout temps de la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Ils ont des toiles non imprimées; ils les tendent sur des châssis; ils dissolvent de la cire par l'essence de térébenthine; ils en impriment leur toile au couteau ou à la brosse, sur des poêles de feu; ils opposent ces toiles ainsi imprimées à la lumière; et ils peignent dessus avec des couleurs à l'huile, abreuvées d'essence de térébenthine. Tels sont ces morceaux de peinture que nous voyons dans les fêtes publiques et dans les décorations théâtrales, et qu'on éclaire avec des lumières placées par derrière.

Des médecins m'ont assuré [2] que, dans plusieurs pharmacopées, on trouvait l'essence de térébenthine employée à la préparation des cérats.

[1] Cette longueur n'a pas d'autre raison que la précédente. Ceux qui sont pressés de voir la fin, n'ont qu'à passer ce qui les ennuie.

[2] Je crois ce fait faux. Un cérat doit avoir la consistance d'onguent que lui donnera très-bien la térébenthine, mais non l'essence de térébenthine qui le rendrait sec. Un chirurgien ne m'aurait pas trompé là-dessus.

Lorsqu'on parla à M. Rouelle (1) de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, *qui est-ce qui l'ignore?* s'écria-t-il.

Nous avertissons les artistes qui seront tentés de s'essayer dans ce genre de peinture que la quantité de cire dissoute varie pour chaque couleur; que le blanc et l'orpin sont les deux extrêmes; que, de toutes les couleurs, le blanc est celle à laquelle il en faut donner davantage, et l'orpin celle qui en supporte le moins; que la couleur à laquelle on aura donné trop de cire dissoute, sera d'autant plus luisante et moins matte; que celle qui n'en aura pas assez reçu, s'effacerait par le frottement, et s'en irait en poussière, comme une détrempe sans colle.

Lorsqu'ils auront achevé leur tableau, il aura une odeur de térébenthine très-désagréable. Pour la dissiper et donner le change à l'odorat, ils n'auront qu'à parfumer leur bordure, soit avec le musc, soit à la fleur d'orange, s'ils n'en savent pas davantage.

Mais s'ils ont quelque teinture de chimie, ils soupçonneront, avec M. Bachelier, qu'il n'y a point d'huile essentielle par laquelle la cire ne soit dissoluble; et ils sauront qu'il n'y en a presqu'aucune qu'on ne falsifie avec l'huile de térébenthine; que celle-ci prend l'odeur de toutes ces huiles essentielles aromatiques; et que c'est une

(1) Célèbre chimiste. ÉDIT^r.

espèce de falsification qui doit être assez difficile à découvrir, car elle est faite d'une huile essentielle par une autre huile essentielle ; ainsi ils mêleront à leur huile essentielle de térébenthine, quelques gouttes d'une essence aromatique de citron, de lavande, de canelle, etc. ; et la mauvaise odeur en sera corrigée [1]. Celle de lavande n'est pas même assez précieuse, pour qu'on ne puisse pas l'employer pure et sans essence de térébenthine.

S'ils voulaient à toute force que leur peinture s'appelât *Encaustique*, il ne leur serait pas impossible d'y employer le feu. Premièrement, au lieu de laisser dissoudre leur cire à froid, ils n'auraient qu'à la dissoudre à chaud : en second lieu, ils pourraient mettre leurs couleurs délayées dans de petits godets, les tenir au bain-marie, au bain de sable, dans une étuve, en un mot, à quelque chaleur douce [2] que ce fût, pourvu qu'elle suffît

[1] Oui ; mais s'ils en savent encore un peu davantage, ils n'ignoreront pas que le mélange d'huiles essentielles aromatiques, et d'huile de térébenthine, ne conserve l'odeur aromatique, que tant qu'il reste en masse. En effet, étendez sur un papier une couche de cette huile adultérée (ce qui a bien du rapport avec le cas de la peinture), et l'odeur d'huile de térébenthine percera, surtout dans les temps chauds, ou lorsqu'on approchera le papier du feu ; c'est même le moyen qu'on emploie pour découvrir cette falsification. Il faut encore que l'huile de térébenthine soit en petite quantité par rapport à l'huile falsifiée ; sans cette condition, l'odeur d'huile de térébenthine dominera toujours. Or cette condition ne peut avoir lieu dans la peinture en cire.

[2] Cet expédient me paraît mauvais ; car si la chaleur venait à

pour suppléer par elle-même à la quantité d'essence de térébenthine qu'on leur aura donnée de moins, et les conserver dans l'état de fluidité requise pour la peinture.

M. Bachelier aime mieux peindre à froid. Il a éprouvé que, quand les couleurs ont été bien préparées, c'est-à-dire, convenablement abreuvées de la dissolution de cire par l'essence de térébenthine, elles gardent leur fluidité pendant plusieurs mois, et qu'il y a telle précaution à la faveur de laquelle elles ne la perdraient presque jamais. En conséquence il rejette une manière de peindre inutile, incommode, et qui n'en serait pas davantage l'*Encaustique* des Anciens, pour en avoir le nom.

Mais afin de rendre à chacun selon ses œuvres, nous ne finirons pas ce que nous avions à dire de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine, sans remarquer qu'à peine M. de Montami [1] eût-il entendu parler du tableau de M. le comte de Caylus, qu'il en soupçonna le secret, et qu'il montra de la cire dissoute par l'essence de

les rendre fluides, il pourrait arriver à la poussière colorante de tomber, et de rendre le fond plus coloré que la surface. C'est un inconvénient dont il faut au moins que le peintre soit averti; ce qui achève de confirmer la préférence que M. Bachelier donne à la peinture à froid.

[1] M. de Montami, premier maître-d'hôtel de M. le duc d'Orléans, un des bons chimistes de ce pays-ci, et un des plus honnêtes hommes du monde.

térébenthine à tous ceux qui voulurent en voir, sans toutefois avouer à personne comment cette dissolution se faisait.

Nous pouvons maintenant passer à des choses plus importantes, dont M. Bachelier ne partage l'honneur avec personne, quoiqu'il soit vrai que M. de Montami ait découvert son secret en assez peu de temps, comme il avait découvert celui de M. le comte de Caylus.

III.

L'essence de térébenthine noircit les couleurs, gâte l'effet du tableau, et en rend la touche aride. Les grands maîtres de ce pays-ci ne s'en servent jamais qu'à leur corps défendant; les Italiens en ignorent absolument l'usage dans la peinture. D'ailleurs, l'*inustion* étant le caractère distinctif de l'*Encaustique* des Anciens, et M. Bachelier n'apercevant rien dans toute son opération qui répondît à ce caractère, il se détermina à pousser plus loin ses recherches.

Il vit du premier coup-d'œil combien il serait à souhaiter pour la perfection de la peinture en cire, qu'on rendît cette substance soluble dans l'eau. Il consulta là-dessus un fameux chimiste de l'Académie qui, pour toute réponse à ses questions, lui dit qu'*il était fou*. Un autre chimiste lui en dit autant, quoiqu'il ne fût pas de l'Académie.

Cela ne découragea point M. Bachelier; il avait quelque teinture brouillée de chimie, et il se disait à lui-même [1] : « Il me semble que la cire « est une substance huileuse ou résineuse ; or, « les substances de cette nature, combinées avec « les alkalis, deviennent solubles dans l'eau. »

Je n'entends rien à ce verbiage chimique d'huiles et d'alkalis [2]; je sais seulement que M. Bachelier fit, d'après ces principes, bons ou mauvais, un grand nombre d'expériences infructueuses qui l'auraient rebuté, si, revenant opiniâtrément à ses huiles et à ses alkalis, le savon ne lui eût présenté un exemple d'huile et d'alkali combinés et miscibles avec l'eau. Il continua donc ses expériences, jusqu'à ce qu'enfin il en fit, avec le sel de tartre, une qui lui réussit. Voici quel fut son procédé.

Il prit du sel de tartre; il en fit dissoudre dans de l'eau tiéde jusqu'à saturation; il resta une portion de sel non dissoute au fond du vaisseau. Il filtra son eau saturée au travers d'un papier gris. Il reçut, dans un poêlon de terre neuf et vernissé, ce qui traversa le papier; il mit son poêlon sur un feu doux; il rompit de petits morceaux de cire-

[1] Je le fais raisonner trop bien pour un homme qui n'a que des idées brouillées de chimie; cela est ridicule. Je prie le lecteur de n'en rien conclure contre la vérité de ce mémoire.

[2] Même absurdité que la précédente. J'entends très-bien ce raisonnement; et ce n'est point du verbiage.

vierge blanche, et il les jeta dans sa lessive les uns après les autres, à mesure qu'ils s'y dissolvaient. Cette solution se gonflait, montait comme le lait, et se serait répandue, si le feu avait été un peu trop poussé, ou s'il n'avait pas eu l'attention de réprimer de temps en temps [1] ce gonflement avec un peu d'eau saturée de sel, qu'on avait réservée froide pour cet usage. Il continua de fournir de la cire à son eau alkaline, tant qu'elle en put dissoudre. Il s'assura avec une spatule de bois que sa dissolution était bien parfaite et bien uniforme; il la laissa refroidir; et il lui vint une masse d'une blancheur éblouissante, une espèce de savon d'une consistance molle comme une bouillie, qui cédait sous la pression la plus légère du doigt, et qui avait la propriété qu'il cherchait, de se dissoudre dans l'eau pure en si petite et si grande quantité qu'il le desirait [2].

[1] Il y a bien un peu d'effervescence; mais ce n'est point elle qui cause ce gonflement considérable de la liqueur.

[2] Nous conjecturons 1°. que M. Bachelier pourrait avoir un savon dans lequel les deux principes seraient plus intimement combinés, si, au lieu de sel de tartre pur, il employait ce sel animé par la chaux, comme on anime par ce moyen le sel de soude, dans les manufactures de savon. Il y a quelque apparence à cela. Expérience à faire.

2°. Il nous paraît de la dernière importance que le savon de cire de M. Bachelier soit fait avec beaucoup de précaution, et qu'il n'y ait point d'alkalis surabondants. L'art a encore du progrès à faire de ce côté. Il faut consulter le chimiste là-dessus. M. Bachelier, adressez-vous à M. de Montami.

Pour s'assurer de l'exactitude de ces conjectures chimiques, et se convaincre qu'il n'était pas aussi fou que les chimistes le lui avaient assuré, il remit sa masse blanche sur le feu, et la fit chauffer; et lorsqu'elle fut chaude, il y jeta de la crême de tartre, et à l'instant, la cire se sépara.

C'est avec cette masse blanche et molle, ce savon éblouissant qui se dissout sans peine dans l'eau pure, que M. Bachelier fait une eau de cire, avec laquelle il broie et délaie ses couleurs, comme il les broyait et délayait auparavant avec la dissolution de cire par l'essence de térébenthine.

Voici donc comment vous peindrez en cire, selon la méthode de M. Bachelier [1].

1. Vous préparerez un savon de cire, ainsi que nous venons de vous en donner le procédé; et vous en ferez une eau de cire, en délayant dans de l'eau votre savon de cire.

2. Vous aurez une toile telle qu'elle sort de chez la lingère, que vous tendrez sur un châssis.

3. Vous dessinerez votre sujet sur cette toile avec des crayons blancs.

[1] Cela est long; mais je ne sais pas décrire un art brièvement. Je dis les choses comme je les vois, et l'expérience m'a appris que, dans les matières d'arts, les circonstances les plus légères se suppléent difficilement. Je crains bien que ceux qui voudront manœuvrer d'après cette description, ne la trouvent pas encore assez détaillée.

4. Vous aurez des couleurs en miniature que vous purifierez, comme nous vous l'enseignerons plus bas.

5. Vous broyerez et délayerez vos couleurs purifiées, sur le marbre, avec votre eau de cire, comme si vous vous proposiez de peindre à gouache.

6. Vous mettrez vos couleurs préparées dans des godets, et vous les y entretiendrez dans la fluidité convenable, en les humectant avec quelques gouttes d'eau pure.

7. Vous aurez pour cette peinture les mêmes instruments que pour la peinture ordinaire, la palette, la brosse et le pinceau; et vous vous en servirez de la même manière.

8. Vous préparerez seulement la palette, comme nous allons vous le prescrire.

Faites bouillir de la cire dans un grand vaisseau; mettez-y votre palette : quand vous la croirez bien imbue de cire, retirez-la verticalement, afin que la cire fluide s'en écoule. Serrez-la aussitôt sous une presse, afin qu'elle ne s'envoile pas en se refroidissant : vous y remarquerez environ l'épaisseur d'une ligne de cire, en la retirant de dessous la presse : ayez un instrument tranchant en forme de grattoir. Servez-vous-en pour enlever cette cire, et découvrir votre palette jusqu'au bois sans l'égratigner. Alors, portez-y vos teintes, qui s'y tiendront fraîches; car, les pores du bois

étant bouchés par la cire, ils n'en suceront pas l'humidité.

9. Ayez à côté de vous deux grands vaisseaux de terre non vernissés et pleins d'eau; l'un vous servira à nettoyer en premier et grossièrement vos pinceaux; et l'autre, à les nettoyer en second, et à les décharger de ce qui y restera de couleur au sortir de la première eau.

10. Placez à votre droite une éponge nette, sur laquelle vous puissiez essuyer votre brosse et vos pinceaux, au sortir de la seconde eau.

11. Tenez de l'eau pure dans un gobelet, où vous en irez prendre quelques gouttes, toutes les fois que vos couleurs s'étant trop séchées sur votre palette, vous sentirez la nécessité de les humecter.

12. Ayez un petit matelas de deux ou trois serviettes; humectez-le d'eau pure, et le tenez appliqué derrière votre toile, à l'endroit où vous voudrez peindre.

13. Cela fait, commencez à peindre, et continuez votre ouvrage, en observant ce que nous venons de vous prescrire, jusqu'à ce qu'il soit achevé.

Si vous trouvez l'usage du matelas incommode, servez-vous d'une éponge; imprégnez-la d'eau de cire bien claire, et humectez-en le derrière de votre toile. Il suffira d'avoir cette attention deux fois seulement par jour en hiver, et trois

ou quatre fois en été. Il ne faudra pas y manquer le soir, en quittant, afin que la toile se tienne fraîche jusqu'au lendemain.

Au reste, le matelas et l'éponge ne sont nécessaires qu'à ceux qui n'ont pas la pratique de la détrempe. Ces deux précautions sont superflues pour l'artiste qui sait fondre une teinte humide avec une teinte sèche.

Comme les couleurs sortent de la boutique du marchand, impures et mêlées de substances hétérogènes, et qu'elles peuvent contenir des particules qui, venant à se combiner avec le savon de cire, produiraient des effets qui sont presque toujours nuisibles en peinture, lorsqu'ils ne sont pas projetés, voici comment il faudra les purifier avant que de s'en servir.

On prendra une couleur, il importe peu laquelle. On la délayera dans de l'eau pure : partie demeurera suspendue dans le fluide, partie tombera au fond. On décantera la partie suspendue, et l'on étendra la partie déposée dans de la nouvelle eau, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on ait un dernier dépôt de matière non colorée et non colorante qu'on rejettera. En laissant reposer l'eau qui contient la partie suspendue de la couleur, cette couleur se déposera. On opérera sur cette couleur déposée, comme on a opéré sur la couleur même, au sortir de la boutique du marchand. On réitérera ces lotions cinq ou six fois :

il faut moins de lotions quand on étend peu de couleur dans beaucoup d'eau; et plus de lotions, quand au contraire on étend beaucoup de couleur dans peu d'eau [1].

On aura, par ce moyen, des couleurs purgées de substances hétérogènes, de sable, de sels, etc. plus riches et plus propres à être broyées et délayées sans inconvénient avec l'eau de cire [2].

Il y a une seconde manière de peindre avec l'eau de cire, qui n'est pas moins sûre que la précédente. C'est de ne pas délayer les couleurs avec cette eau, de peindre seulement en détrempe, sans colle ni gomme, jusqu'à ce que le tableau soit achevé; d'avoir alors une eau de cire très-épaisse, et d'en donner à la toile deux fortes impressions du côté opposé à la peinture.

Mais, soit qu'on ait délayé ses couleurs avec de l'eau de cire, soit qu'on ait peint à la détrempe, il faut brûler le tableau, quand il est fini; c'est une opération indispensable. Elle se fait de la même manière dans l'un et l'autre cas.

Pour brûler son tableau, M. Bachelier allume un très-grand feu; ce feu forme une grande nappe ardente; il présente à ce feu son tableau, indis-

[1] Le plus court est d'étendre tout de suite la couleur dans beaucoup d'eau. Il n'y a pas à choisir.

[2] Cette précaution ne serait pas moins utile dans la peinture à l'huile.

tinctement par l'un ou par l'autre côté. S'il préfère le côté opposé à la peinture, c'est pour que l'ouvrage ne risque pas d'être endommagé de quelqu'étincelle, et par l'avantage qu'il a d'examiner plus à son aise les effets du feu. Il le tient verticalement, d'abord à quelque distance. A mesure que la fumée qui s'en élève diminue, il l'approche de plus en plus du foyer, jusqu'à ce que le tableau se trouve enfin si près du feu, que la main n'en pourrait soutenir un moment la chaleur, et que la cire est mise dans la fusion la plus grande qu'elle puisse prendre sans couler [1].

On la voit dans le cours de cette manœuvre se gonfler; et comme il est absolument impossible, et que la chaleur agisse uniformément sur tous les points d'une surface plane, pour peu qu'elle soit grande, et que la cire abreuve également et en même temps toutes les couleurs, le gonflement se promène, s'étend, ne disparaît que quand il est général; et c'est alors que le tableau est brûlé.

Si l'on éloignait du feu le tableau trop tôt, lorsque le gonflement se promène, qu'il n'est que partiel, qu'il y a des endroits en mouvement, et

[1] Toute cette manœuvre s'exécuterait plus sûrement et plus parfaitement à l'aide d'un fourneau, qui distribuerait également la chaleur à tous les points de la surface, et qui ne serait pas bien difficile à imaginer. Si cet art prend crédit, il ne tardera pas à faire ce progrès. C'est encore une affaire du chimiste.

d'autres en repos, la surface du tableau serait inégalement abreuvée et inégalement matte.

Il faut éloigner le tableau du feu, comme on l'en a approché, peu à peu, afin que le refroidissement se fasse par degré, et d'une manière pour ainsi dire uniforme.

L'inustion devient sur la fin effrayante[1] pour un spectateur qui n'y est pas accoutumé.

La présence d'un brasier ardent; l'intérêt que l'on prend à un ouvrage auquel l'artiste a employé tant de temps et de soin, et que l'on voit presqu'au milieu de ce brasier; et la connaissance que l'on a de l'extrême mollesse et de la grande fusibilité de la cire, mettent l'ame en peine : on craint que tout ne soit perdu; mais l'*inustion*, loin de détruire la peinture, la rend solide, et la fixe. Ce n'était auparavant qu'un enduit sans consistance et sans corps, que le frottement le plus léger pouvait emporter; après l'*inustion*, c'est une couche si dure, si compacte, si adhérente, et en même temps si mince et si flexible, que j'ai vu frapper sur un tableau brûlé, comme sur la peau d'un tambour, sans l'altérer : frottée par un corps, elle prend le poli ou luisant.

Je le répète : tous ceux qui auront vu brûler un tableau peint en cire, et qui compareront cette manoeuvre avec les expressions de Pline, seront

[1] Je ne sais si je ne me suis pas abandonné ici un peu à mon imagination : ceux qui verront brûler un tableau en jugeront.

forcés de convenir que rien ne peut ressembler davantage à l'*Encaustique* des Anciens, que cette manière de peindre.

Si le tableau était d'une si grande étendue, qu'on ne pût le brûler à un foyer, on se servirait d'un fer rouge ou de réchaud des doreurs, qu'on promènerait à une distance convenable de tous les points de sa surface.

Lorsque le tableau est brûlé, tout est fait, à moins que l'artiste, mécontent de quelques endroits, ne juge à propos de les retoucher, comme il est arrivé plusieurs fois à M. Bachelier. Dans ce cas, on n'a qu'à humecter le revers de ces endroits défectueux avec de l'eau de cire, et y travailler, comme si l'ouvrage n'était point encore sorti de dessus le chevalet : il faut seulement observer de glacer sa couleur; c'est-à-dire que, si l'endroit que l'on corrige est trop brun, il faut y étendre uniformément une teinte plus claire.

Mais un effet qui pourra d'abord étonner l'artiste inexpérimenté, c'est que la couleur récente, venant à se sécher, elle lui paraîtra plus claire qu'il ne l'avait mise. Il en sera quitte pour la peur : lorsqu'il réitérera l'inustion, le feu restituera à la couleur son premier ton, et remettra l'accord dans le tableau.

Voilà jusqu'où M. Bachelier avait poussé son nouvel art, ou, si l'on aime mieux, l'art *encaustique* ancien recouvré, lorsque M. de Montami

vit chez M. le duc d'Orléans un tableau dans la manière de M. Bachelier. M. Pierre, qui lui montra ce tableau, lui dit en même temps que M. Bachelier avait un moyen particulier de dissoudre la cire, et que ce nouveau moyen contraignait à brûler le tableau, quand il était fini, en sorte que, sans cette opération, la peinture demeurerait aussi inconsistante que celle du pastel, et s'effacerait sous le doigt. M. de Montami s'approcha du tableau, et ne lui trouvant aucune odeur, il conjectura que la dissolution de la cire, que M. Bachelier employait dans sa peinture, se faisait par l'eau : il médita sur la nature de la cire, et sur la qualité des dissolvants qui lui étaient appropriés, et fit tant de chemin, et en si peu de temps, que la huitaine s'était à peine écoulée, qu'il avait préparé l'eau de cire. M. Pierre en fut alarmé ; il craignit que le secret de son ami ne transpirât ; il supplia M. de Montami de ne le confier à personne ; M. de Montami eut la faiblesse de le lui promettre, et de lui tenir si scrupuleusement parole, que je saurais bien peu de chose, si M. Bachelier avait été aussi discret que M. de Montami.

Mais M. Bachelier est un bon homme, comme c'est assez la coutume des habiles gens : il s'est ouvert à plusieurs personnes ; tout le monde a pu le voir travailler. On dit qu'il a communiqué son secret au sieur Odiot fils, pour une somme assez considérable ; je lui conseille donc de ne s'éton-

ner que médiocrement de me trouver si bien instruit.

Le sieur Odiot [1] entend très-bien la manœuvre de l'*Encaustique* de M. Bachelier; il l'a vu opérer; il a lui-même opéré sous ses yeux; il en a appris le détail d'un grand nombre d'expériences sur la préparation des couleurs; le public sera naturellement porté à lui donner la préférence, si ce genre de peinture prend faveur; et ce mémoire instruisant d'autres personnes, et lui suscitant des concurrents, il ne pourra conserver cette préférence qu'en servant le public et les artistes mieux qu'aucun d'eux; ce qui ne lui sera pas bien difficile, étant à portée de consulter l'inventeur, quand il aura besoin de conseils.

Il ne faut pas ignorer qu'il en est de l'*Encaustique* de M. Bachelier par rapport aux couleurs, ainsi que de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine. La quantité d'eau de cire qu'on donne à chaque couleur n'est nullement indifférente; le blanc et l'orpin sont encore ici les extrêmes; le blanc en demande plus, et l'orpin moins qu'aucune autre couleur.

M. Bachelier a exécuté à la cire et au feu, ou à l'*inustion*, pour m'expliquer comme Pline, plusieurs tableaux, dont un connaisseur plus difficile que moi pourrait être content.

[1] Voilà un endroit sur lequel la plupart des lecteurs seront tentés de porter un faux jugement; je les en préviens.

Il y a de lui, dans cette manière :

I. *Un lapin qui mange sa feuille de chou ;* on voit dans ce morceau, que M. Bachelier portera, s'il veut, la peinture des animaux jusqu'où tout le monde sait qu'il a porté la peinture des fleurs. Il me semble que j'entends M. Oudry lui dire, en lui remettant sa palette et son pinceau, *exoriare*, etc.

II. *Une tête de femme vue de profil*, enveloppée d'un lambeau de drap, le cou nu, le reste du buste habillé. Ceux qui sont sensibles à la belle nature et à la simplicité noble, seront frappés de ce morceau : il est dans le goût de l'école italienne ; le peintre l'a peint sur taffetas, en sorte qu'on aperçoit la figure des deux côtés de la toile ; il y a même quelques parties à l'envers qui sont venues presqu'aussi nettes qu'à l'endroit.

III. *Une jeune fille qui caresse une levrette, et qui en est caressée.* Ces deux figures ne manquent ni d'agrément, ni de vérité.

Ceux qui considéreront ces tableaux avec des yeux non prévenus, ne pourront disconvenir que l'*Encaustique* de M. Bachelier ne mérite d'être cultivé ; qu'il n'étende les limites de l'art ; et que si nous n'avons pas recouvré la peinture à la cire et au feu des Anciens, nous en possédons du moins une autre qui en approche beaucoup.

Je ne doute point que M. Bachelier ne me sache mauvais gré de publier un secret, dont il pouvait avec raison se promettre quelque avan-

tage, et qu'il craignait que M. de Montami ne laissât transpirer, comme il en était bien le maître. Mais j'ai mon caractère, et ma façon de penser que je trouve bonne, et dont je ne m'écarterai pas en faveur de M. Bachelier. Je ne dois ce que je sais de sa manière de peindre, qu'aux soins que j'ai pris de m'en instruire. Je n'ai promis le secret à personne; je ne suis retenu par aucune de ces conventions qu'il est honnête de tenir; et je suis sollicité par une de ces vues générales, auxquelles il serait déshonnête de résister. S'il arrive [1] qu'une invention, favorable aux progrès des sciences et des arts, parvienne à ma connaissance, je brûle de la divulguer; c'est ma maladie. Né communicatif autant qu'on le peut être, c'est dommage que je ne sois pas né plus inventif; j'aurais dit mes idées au premier venu. Je n'aurais eu qu'un secret pour toute ressource, que, si le bien général en eût demandé la publicité, il me semble que j'aurais mieux aimé mourir honnêtement au coin d'une rue, le dos contre une borne, que de laisser pâtir mes semblables. Il y a de vieux canons de l'Église, qui privent des honneurs de la sépulture tout ecclésiastique qui laissera dans son coffre, en mourant, une somme d'argent un peu

[1] Tout ce qui suit me paraît à présent déplacé ; mais je n'ai pas le courage de le supprimer. Je suis tellement indigné contre les gens à secrets, que pour peu que je m'arrêtasse à cette note, je retomberais dans la morale.

considérable; les lois de l'État ne seraient point trop rigoureuses, si elles décernaient la même peine contre ceux qui seraient convaincus d'avoir emporté avec eux, en mourant, les découvertes qu'ils auraient faites pendant leur vie. Nous existons d'une existence si ignorante, si courte et si malheureuse, que l'ecclésiastique avare de son argent, et le philosophe avare de ses découvertes, font tous les deux un vol aux pauvres. D'ailleurs, les découvertes ne me paraissent en valeur et en sûreté, que quand elles sont rentrées dans la masse commune; et je me hâte de les y porter.

Mais pour en revenir à M. Bachelier [1], est-il bien décidé que je lui rende un mauvais service, en publiant son *Encaustique?* J'entends parler de certaines gens qui se tourmentent beaucoup pour le trouver. Il est très-possible qu'un autre découvre ce que M. de Montami a bien découvert, et qu'il ne soit pas aussi discret que lui. On peut très-aisément apprendre ce que j'en sais, et n'être pas si honnête homme que moi. Il y a, au moment où j'écris, plusieurs personnes qui tournent autour du secret de M. Bachelier, qui ont le doigt dessus, et qui sont sur le point de partager l'honneur de l'invention avec lui. Mon cher monsieur Bachelier, ne soyez donc pas trop fâché, si je parle,

[1] Si je continue sur ce ton, je ne finirai pas en cent pages ce qui pouvait être dit en dix, et l'on me reprochera d'avoir été obscur et diffus, deux défauts qui vont assez communément ensemble.

ou du moins, soyez sûr qu'il y en a à qui je n'enlève rien, et qui seront plus fâchés que vous.

Combien de sots vont dire de votre *Encaustique* ce qu'ils ont dit de la peinture en cire de M. le comte de Caylus : *Quoi, ce n'est que cela?* Eh! non, ce n'est que cela; mais il fallait s'en aviser. On employait la cire dissoute par l'essence de térébenthine dans la peinture des indiennes, dans la préparation des cérats [1], dans la peinture des transparents; mais il fallait songer à la substituer à l'huile dans la peinture ordinaire; or, c'est ce que M. le comte de Caylus a fait en 1751, et c'est ce que vous aviez fait en 1749. Tout le monde connaît le savon; personne n'ignore que cette combinaison d'huile et d'alkali est miscible avec l'eau; mais il fallait transporter ces notions à la cire, et substituer la cire préparée par cette voie et dissoute dans de l'eau, à l'usage de l'huile dans la peinture; et c'est ce que vous avez fait [2]. Combien de découvertes qui se touchent dans la nature et dans les arts, et que de grands intervalles séparent dans la durée et dans l'entendement? Elles attendent quelque événement futile, comme la chute d'un bout de bougie dans un godet, la rencontre d'un passage de Pline, pour

[1] Cela est faux. C'est la térébenthine, et non l'essence de térébenthine.

[2] Avec la pente naturelle que j'ai à philosopher, j'étais bien étonné que cela ne me fût point encore arrivé.

éclore et faire dire aux sots : *Quoi, ce n'est que cela?* Pour laisser moins d'ouvrage au hasard, il n'y aurait qu'à rapprocher les connaissances. Qu'importe que la nature ait mis tant de liaison entre les arts, si quelque grande institution n'en met pas davantage entre les différents artistes? Rien ne devrait être plus commun, et rien cependant n'est plus rare que le passage d'une manœuvre d'un atelier dans un autre. La vraisemblance de ces doubles emplois est fondée dans le grand nombre de qualités communes à tous les corps [1]. Il semble qu'il n'y ait que l'application des propriétés spécifiques, qui suppose des manœuvres nouvelles. Encore y a-t-il entre ces propriétés spécifiques telle analogie ou telle différence connue, qu'on tirerait de la manière dont un art en traite quelques unes, de grandes lumières sur la manière dont un art différent devrait en traiter d'autres. Quels secours mutuels les arts mécaniques ne se prêteront-ils donc pas, si jamais la volonté bienfaisante d'un monarque artisan les rassemble dans une académie ! Quelle immense quantité de rapports utiles et ignorés, qui se manifesteront à la fois et qu'on n'apercevra que lentement, par hasard et successivement, tant que les objets écartés les uns des autres ne seront point à portée d'être

[1] On n'entendra pas cet endroit; mais je ne l'en estime pas moins pour cela, parce que ce n'est ni l'obscurité du discours, ni l'embarras des idées, mais leur généralité qui le rend difficile à entendre.

comparés, et que certains hommes qui, par une longue et pénible expérience se sont rempli la tête de phénomènes et de faits, ne se trouveront point assis les uns à côté des autres, les coudes appuyés sur une même table, et dans le cas de deviser entre eux librement! Mais laissons là la philosophie, les projets; et revenons à notre peinture.

Les artistes savent combien il est difficile de mettre d'accord un grand morceau de peinture à l'huile. Si vous portez votre pinceau sur un endroit que vous croyez fini, il faut ou que vous fassiez tache en cet endroit; ou que, retouchant un espace plus ou moins considérable, vous suiviez votre teinte nouvelle jusque sur ces confins indiscernables où elle disparaît, pour ainsi dire, sur la toile ou sous votre pinceau, en se perdant imperceptiblement dans d'autres couleurs. La même difficulté n'a pas lieu dans l'*Encaustique* de M. Bachelier. A-t-il un grand morceau à mettre d'accord? faut-il en retoucher quelques endroits? un ou deux coups d'éponge à l'eau de cire en revivifieront tout le champ; l'humidité pénétrant à la fois toutes les couleurs, son tableau sera devant lui, comme une tête qu'il aurait peinte au premier coup dans la matinée; il en verra tout l'effet, sous quelque point de vue et à quelque lumière qu'il le considère; et il pourra terminer en un jour l'ouvrage de plusieurs mois. Ces coups d'éponge se donnent à la surface postérieure du ta-

bleau ; et ils peuvent se réitérer autant de fois qu'il plaît à l'artiste de revenir sur son ouvrage.

On emploie à cette sorte de peinture le vert-de-gris [1] et la cendre bleue, sans aucun inconvénient ; ainsi on se pourrait passer d'outremer. La nature des couleurs, qui produit avec le temps des effets si bizarres dans la peinture à l'huile, n'altérera point les *Encaustiques* de M. Bachelier. Si on lui objecte le sale que les cires prennent nécessairement à la longue dans tous les appartements, il répond par une expérience ; allumez, dit-il, une chandelle, et exposez un de mes tableaux à sa fumée, jusqu'à ce que vous croyiez l'endroit correspondant à la flamme, assez taché et assez noir. Alors prenez de l'eau-seconde ; lavez [2] l'endroit taché, et il reprendra tout son éclat.

Les idées philosophiques nouvelles, et les nouvelles inventions mécaniques, ne sont stériles que dans la tête de ceux à qui elles n'appartiennent pas. Elles y meurent comme des plantes étrangères et dépaysées. Au contraire, elles jettent des

[1] Cela me paraît singulier ; l'alkali devrait, à ce qu'il semble, le décomposer ; car le vert-de-gris contient un acide de vinaigre plus analogue à l'alkali qu'au cuivre auquel il est uni.

[2] Est-ce de l'eau-seconde de chaux, ou de l'eau-forte, ou de l'eau-forte affaiblie? Ce qui nous met en doute, c'est que l'eau-forte a peu d'action sur la vapeur qu'il faut emporter dans ce cas. Mon oracle* n'est pas en état de me satisfaire là-dessus.

* Le baron d'Holbach, qui a fourni pour l'*Encyclopédie* la plupart des articles de chimie, de métallurgie, etc. Édit[s].

racines, elles poussent des branches dans l'esprit de l'inventeur. Un nouvel art embrasse un certain espace. Il s'étend à un certain nombre d'objets. Il rencontre dans sa marche un certain nombre d'obstacles à repousser. Ces obstacles, ou l'arrêtent tout court et fixent ses limites, ou deviennent des germes de découvertes pour l'inventeur, quand ils peuvent être surmontés. C'est ce qui est arrivé à M. Bachelier dans la pratique de son *Encaustique*.

Il a trouvé le moyen de former avec des couleurs et son eau de cire, deux sortes de pastels, les uns, fermes et durs comme la sanguine, dont on fera des dessins colorés que rien n'altérera ; les autres, tendres et mous, qui s'étendront sous le doigt et qui se fixeront ensuite par l'inustion.

Pour faire ceux-ci, ayez de l'eau de cire. Donnez-en à vos couleurs la quantité qui leur conviendra ; broyez-les, transportez-les du porphyre sur un papier gris qui en boive l'humidité : ayez un morceau de carton ; appliquez ce carton sur vos couleurs, avant qu'elles soient entièrement séchées : donnez-leur la forme ordinaire de pastels en les roulant ; et laissez-les ensuite sécher lentement à l'air libre.

Quant aux premiers, lorsqu'ils auront forme de pastels et qu'ils se seront assez séchés à l'air libre, ayez un petit fourneau d'émailleur, avec une moufle ; mettez-les sous la moufle ; entrete-

nez dans votre fourneau le même degré de chaleur que celui auquel on achève de brûler un tableau : laissez-les exposés à ce degré de chaleur environ un quart-d'heure, et les retirez.

S'ils ont souffert trop de feu, les couleurs en seront affaiblies; si le degré de chaleur n'était pas suffisant, ils seront friables, et il faudra les remettre sous la moufle.

Outre les dessins colorés et les tableaux en pastel que M. Bachelier fait avec ses crayons, il s'en sert encore dans les *Encaüstiques* toutes les fois qu'il ne veut pas les retoucher à la brosse. Lorsqu'il les retouche aux pastels durs, il ne les rebrûle pas. Il les rebrûle seulement, lorsqu'il les retouche aux pastels mous : il donne la préférence à cette dernière manière, parce qu'il est d'expérience, et que sans l'expérience il est facile de conjecturer que le feu doit être un agent admirable, un pinceau imperceptible pour mettre d'accord des couleurs, pour peu qu'elles y aient été habilement disposées.

Quoique[1] nous écrivions d'une sorte de peinture où l'on n'emploie aucune huile; comme il ne s'agit pas de substituer l'*Encaustique* à la peinture ordinaire, et que quelques personnes peu instruites pourraient souhaiter de trouver ici les moyens de blanchir l'huile de noix, et de lui don-

[1] Il y a peu de gens qui ignorent ces procédés ; mais ils ne sont peut-être décrits en aucun endroit.

ner la limpidité de l'eau, nous en allons indiquer deux.

Premier moyen. Exposez votre huile au soleil dans des vaisseaux larges et plats, sur le fond desquels elle n'ait qu'une ligne d'épaisseur; laissez-la en cet état environ quinze jours, dans la saison des grandes chaleurs; dégraissez-la ensuite avec les absorbants, tels que la terre, le bol, l'argile, etc.

Second moyen. Prenez de la litharge d'argent, un quarteron.

Du blanc de céruse, deux onces.

De la couperose blanche, deux onces.

De l'alun calciné, deux gros.

Réduisez le tout en une poudre très-fine. Ayez une bouteille de la capacité de trois pintes. Mettez votre mélange dans cette bouteille : versez dessus deux livres d'huile : remuez le tout pendant une heure : laissez reposer pendant quatre jours au moins; il se fera un dépôt auquel surnagera l'huile dont vous vous servirez.

IV.

Ce qui nous reste à exposer dans ce mémoire, n'est guère moins intéressant que ce qui précède; il s'agit de l'eau cirée et de ses propriétés; car elle n'est pas seulement utile dans la peinture *Encaustique.*

Il faut savoir, en premier lieu, que cette eau a une couleur blanchâtre; mais que le savon de

cire qu'elle contient perd cette couleur à mesure que l'eau s'évapore, à moins qu'on ne l'ait faite trop épaisse.

M. Bachelier a conclu de là qu'elle ne pouvait manquer d'être un excellent vernis [1]. Pour s'assurer du fait, il en a composé de très-claire; il en a imprégné une éponge, et en a étendu légèrement sur toute la surface d'un tableau, jusqu'à ce qu'il fût entièrement décrassé et bien humecté.

Quelle a été sa surprise, lorsque l'eau de cire a été séchée, de trouver son tableau vernis mat, en état de faire illusion, et de plaire également à l'oeil, à quelque point et à quelque distance que ce fût, et présentant partout cette douce uniformité qui tranquillise la vue, et qui seule donne au spectateur l'avantage de jouir à la fois de toute l'action peinte sur la toile, le jour ne faisant plus valoir une partie aux dépens d'une autre!

Le bruit que l'*Encaustique* des Anciens faisait, l'avait déterminé à prendre quelques instants sur ses occupations, pour lire les livres que Pline a écrits de la peinture; et voici ce qu'il trouva dans la traduction * de Dupinet: « Apelle avait un secret de faire un vernis fort subtil, dont il vernissait ses besognes parachevées, lequel y était posé si subtilement, qu'il n'a été possible à homme de pouvoir atteindre à cette subtilité ni à ce ver-

[1] Voyez plus bas les soupçons que nous avons là-dessus.

* *Lyon* 1562, ou *Paris* 1608, 2 vol. in-fol. ÉDIT.

nis; et néanmoins il donnait lustre par ce moyen à sa peinture, et la contregardait et de la poudre et de toute autre ordure; et à toucher à ses tableaux, on se trouvait la main barbouillée dudit vernis; et certes, l'invention dudit vernis servait grandement en ce temps-là pour garder que la trop grande gaîté des couleurs ne fût fâcheuse à la vue; et de fait, il semblait, à considérer de loin sa besogne, qu'il y eût du talc devant, car ce vernis meurtrissait tellement la gaîté des couleurs, qu'elles en semblaient plus rudes et plus obscures *. »

Il supposa qu'il pourrait bien y avoir dans ce passage quelques-unes de ces légères inexactitudes, qui se glissent nécessairement dans la diction d'un homme de lettres qui parle peinture, sans être du métier [1], et qui ont dû échapper plutôt encore à un homme de génie qu'à un autre; et qu'aux inexactitudes de l'auteur, il en fallait ajouter bon nombre du cru du traducteur. Il ne pouvait concevoir comment ce vernis *meurtrissait la gaîté des couleurs*, et cependant *donnait du lustre à la peinture;* qu'il *contregardât les ta-*

* Plin. Natur., lib. xxxv, cap. x. Édit.

[1] Il n'y a pas d'art dont il soit plus difficile à un homme de lettres de se taire, et de parler sans dire des sottises. Je demande pardon aux artistes de toutes celles qui me vont échapper. Quant aux gens de lettres, si quelqu'un d'entre eux les aperçoit, je l'en félicite, et le préviens qu'on peut s'entendre en peinture beaucoup mieux que moi, et n'y être pas fort habile.

bleaux d'Apelle de la poudre et de toute ordure, et que cependant *au toucher, on s'en trouvât la main barbouillée.*

Il pensa sagement qu'il fallait se faire interpréter l'original par un homme de lettres, qui lui rendît ou qui dût lui rendre l'endroit de Pline de la manière suivante [1]. « Les autres ar-
« tistes profitèrent de ses découvertes, mais il y
« en eut une dans laquelle on ne put l'imiter;
« c'est l'art d'appliquer sur ses ouvrages, lors-
« qu'ils étaient achevés, un vernis très-léger qui
« enrichissait les couleurs en répercutant la lu-
« mière, qui les garantissait de la poussière et
« des autres ordures, et dont le spectateur ne
« s'apercevait qu'au toucher; mais la propriété
« importante de ce vernis était de tempérer l'é-

[1] *Inventa ejus et cœteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento* (*atramentum* était quelquefois synonyme à *encaustum;* alors c'était de l'encre faite avec le suc de la sèche et du calmar) *illinibat ita tenui, ut idipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret. Sed et tum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus e longinquo; et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* Il y a certainement contradiction dans cet endroit de Pline, entre *claritates colorum excitaret repercussu*, et *ne claritas colorum aciem oculorum offenderet*, à moins de distinguer la lumière réfléchie de la lumière répercutée; l'éclat des couleurs, de leur richesse; ce que Dupinet n'a pas fait; il me paraît surtout avoir rendu bien ridiculement *ad manum intuenti demum appareret.*

« clat des couleurs, de les empêcher d'offenser « la vue, en faisant de loin entre elles et l'œil « l'effet d'une pierre spéculaire, et de donner « une austérité secrète à celles qui sont trop « fleuries. »

M. Bachelier comparant ce que cette autre traduction de l'endroit de Pline lui apprenait du vernis d'Apelle, avec ce qu'il voyait de l'effet de son eau de cire sur les tableaux qu'il en avait enduits, ne put s'empêcher de croire que cette eau ne fût très-analogue au vernis d'Apelle, tant célébré par les hommes de lettres, et tant regretté par les artistes ; car elle rend mate toute la surface du tableau, de manière qu'il semble qu'on ait mis un *talc* [1] devant ; elle amortit la trop grande *gaîté* des couleurs ; elle garantit l'ouvrage de la poussière et des autres ordures ; elle prend aux doigts, quand elle est fraîchement appliquée ; on ne s'aperçoit de son application qu'au toucher ; elle enrichit les couleurs en leur donnant de l'austérité ; et si nos yeux pouvaient se défaire de leurs préjugés et s'accoutumer à des tableaux mats, M. Bachelier aurait trouvé le moyen de faire valoir les chefs-d'œuvre des temps passés, et de conserver éternellement, ceux qui se font de nos jours, dans leur beauté première, et sans que les couleurs s'en altérassent ; ces cou-

[1] Est-il bien vrai que le talc amatisse ? M. Bachelier, assurez-vous de ce phénomène.

leurs étant défendues de toute impression étrangère et nuisible, par l'interposition d'une eau limpide, innocente et douce [1], qui n'exerce aucune sorte d'action sur elles.

Mais examinons à la rigueur ce que l'art et nos yeux ont à perdre ou à gagner, en regardant une surface mate ou une surface vernissée. Pour cet effet, transportons-nous dans ces galeries, où l'opulence et le bon goût ont rassemblé les productions en peinture les plus précieuses de la Flandre et de l'Italie. Les artistes et les connaisseurs ont le cœur flétri, en voyant des ouvrages destinés à exciter en eux les sentiments les plus vifs et les plus délicieux, ensevelis sous le vernis. Toute la magie de l'art y est étouffée; l'harmonie générale en est presque entièrement détruite. On y cherche en vain le prestige de cette perspective aérienne, qui détachait les corps; qui, sur une surface plane, enfonçait l'œil à des profondeurs étonnantes; qui dérobait, je ne dis pas l'égalité, mais l'existence même de cette surface; et qui, s'emparant avec force de l'imagination, la promenait autour des corps. On n'y rencontre plus que des vestiges de cet enchantement, et l'on donne au regret des moments qu'on devrait donner à l'admiration. Un luisant détestable avertit à chaque instant qu'on est devant une toile; son effet égal sur un lointain et sur un terrain avancé

[1] *Voyez* ce que j'en dis plus bas.

qui lui sert d'opposition, contredit le but de l'art et l'intention de l'artiste : ici l'ombre luit, là les clairs sont éteints; l'espace coloré se distribue sous le regard en je ne sais combien de petites portions qui l'affectent toutes d'une manière diverse et confuse; on dirait à certains points que c'est la surface d'un fluide agité, sur lequel une lumière tremblante se joue. S'il arrive que le ciel se mire dans un endroit poli qui réfléchisse tout son éclat, le reste est plongé dans l'obscurité. Il faut se mouvoir et se tordre, pour ainsi dire, autour de l'action pour en saisir les incidents. Hors du jour convenable, le tableau n'est qu'un amas de taches luisantes et grasses, placées à côté les unes des autres, et renfermées dans une belle bordure dorée, c'est-à-dire que, pour un endroit où la peinture expose à l'œil un spectacle enchanteur, il y en a plusieurs où elle ne présente qu'un aspect sale et désagréable; et que, sans le préjugé, l'ostentation, le luxe, et je ne sais combien d'idées accessoires qui nous jouent, qui nous leurrent, et qui nous font des jouissances fantastiques, certains morceaux dont on fait avec raison un cas infini, orneraient cependant moins un cabinet, un appartement, qu'une belle et grande tenture de soie cramoisie.

Voilà ce que le plaisir de la vue doit à l'usage des vernis : passons maintenant à l'intérêt de l'art et à la gloire des artistes. Les vernis ont plusieurs

mauvais effets ; ils jaunissent [1], ils s'écaillent [2], ils altèrent les couleurs [3].

On remédie aux deux premiers, dira-t-on, en enlevant les vernis adroitement de dessus les tableaux ; mais quelque attention que l'on apporte à cette manœuvre, ces molécules précieuses qui constituent la vérité, la délicatesse, la fraîcheur et l'originalité de la touche ; cette ame de l'artiste ; ce souffle de vie qu'il a si légèrement répandu sur la toile ; cette vapeur qui en paraît quelquefois séparée et comme éparse et suspendue en l'air entre les objets peints et l'œil du spectateur, n'en sera-t-elle point écartée ? Ce voile tendre et délicat ne sera-t-il point offensé ? Ces fleurs conserveront-elles toute leur vivacité et tout leur éclat ? Cette poussière si fine qui les colore ne sera-t-elle point dissipée ? ces fruits ne perdront-ils rien de leur duvet ? le velouté de cette étoffe ou son lainer ne sera-t-il point effleuré ? Ces chairs si fermes, si rondes, si jeunes, si brillantes, si fraîches, conserveront-elles tous ces charmes ? J'en appelle aux connaisseurs : j'en appelle aux tableaux mêmes que le public a sous les yeux, surtout à ceux qui sont tombés dans des mains ignorantes et meurtrières.

[1] Effet des résines qui y entrent.

[2] Effet de la térébenthine.

[3] Effet de l'action de l'huile du vernis, sur l'huile employée avec les couleurs.

Quant au troisième inconvénient, celui d'altérer les couleurs, on convient qu'il est sans remède. Il est fondé dans la nature et du vernis, et des couleurs : celles-ci sont composées, celles-là sont simples ; il entre dans les unes des matières métalliques, d'autres n'en contiennent point : toutes cependant sont délayées avec une même huile ; il y en a qui se sèchent du soir au matin, et même plus promptement, sans le secours de l'huile grasse ; il y en a au contraire qui ne sécheraient point sans cette huile ; mais l'huile grasse forme sur ces couleurs un éclat choquant qui amatit les clairs et rehausse les ombres ; l'embue d'où naît un contraste choquant d'endroits qui luisent et d'endroits qui sont mats, fait sortir des taches désagréables par elles-mêmes, et qui ont encore l'inconvénient de rendre l'accord du tableau difficile. Le peintre ne voit point les objets comme il les a peints : son œil ne peut en embrasser l'ensemble ; il ne les juge point : au lieu de travailler par sentiment et de génie, il travaille d'habitude et de mémoire, il contracte une routine qu'on appelle du nom de *faire*. Ce *faire* appartient tellement à tel peintre, qu'on ne s'y trompe jamais ; ce qui signifie à la rigueur qu'il appartient rarement à la nature. J'invite les artistes à y penser sérieusement. Le grand modèle est donné ; il y a une infinité de *faire* différents, quoiqu'il y ait très-peu de chose dans l'art, en

quoi il soit permis de différer. Pour convaincre les artistes de la vérité de ce que j'avance, je leur demanderai seulement s'il y a plusieurs bonnes manières de colorier, de dessiner, etc.

L'eau cirée de M. Bachelier est l'unique remède aux différents inconvénients des vernis : mais si le bon sens, le plaisir des amateurs, l'intérêt de l'art et la gloire des artistes parlent en sa faveur ; il a contre lui l'habitude et le préjugé des yeux : s'accoutumeront-ils à voir un tableau mat sur toute sa surface ? Nos prétendus connaisseurs souffriront-ils qu'on porte, dans la peinture à l'huile, une qualité qu'ils ont d'abord élevée jusqu'aux nues, comme une prérogative merveilleuse de la peinture en cire ? Nous mettons, dans les objets de luxe et de goût, tant d'inconséquence et de bizarrerie, qu'on pourrait appliquer à celui qui chercherait à fixer par les lois du bon sens, ce qui nous conviendra ou ne nous conviendra pas dans la circonstance dont il s'agit, ce que Térence a dit d'une chose plus folle encore :

> *Here, quæ res in se neque consilium, neque modum*
> *Habet ullum, eam consilio regere non potes.*
> . . . .
> . . . . *Incerta hæc si tu postules*
> *Ratione certa facere, nihilo plus agas,*
> *Quam si des operam, ut cum ratione insanias* (1).

(1) TERENT. *Eunuch.*, act. I, scen. I. Toute cette citation est étrangement défigurée dans les différentes éditions de Diderot. ÉDIT[r].

Il s'agit de savoir si nous voudrons que nos tableaux soient fardés comme nos femmes.

Le vernis formé par l'eau cirée de M. Bachelier ne porte avec lui aucune mauvaise qualité [1], n'altère point les couleurs, n'affaiblit en rien l'effet et la beauté du tableau, fait qu'on en jouit partout également, ne détruit point l'illusion en rappelant l'œil à la toile par des luisants et par des mats déplacés, ne se gerce point, ne s'écaille point, convient également à toutes sortes de peintures, sans en excepter le pastel sur lequel j'en ai vu un essai; soutient en même temps et le plus grand froid et le plus grand chaud [2], se nettoie sans peine et sans danger, etc.

On l'applique à la brosse sur les plafonds, les lambris, le plâtre, le marbre, les boiseries des appartements, les parquets, les équipages, etc. On sait combien l'odeur des vernis est dange-

[1] Nous demanderons ici à M. Bachelier s'il est bien sûr que l'alkali, employé dans son savon de cire, n'attaquera pas à la longue l'huile du tableau? Cela mérite la considération la plus sérieuse. Il s'agit de conserver les tableaux, et non pas de les détruire, en cherchant à les faire valoir.

Au reste, son eau de cire ne deviendrait-elle pas beaucoup plus transparente, si son savon se dissolvait dans l'esprit-de-vin? Il faut encore interroger là-dessus la chimie.

[2] M. Bachelier croit-il qu'il soutint l'eau froide, l'eau chaude, l'humidité, les vapeurs froides et chaudes? Il ne peut trop multiplier les expériences pour s'assurer de tous ces faits. Plus sa découverte est importante, plus nous avons le droit d'être difficiles avec lui.

reuse ; l'eau de cire n'a point d'odeur. Quand elle est sèche, on prend un réchaud de doreur, on le promène partout à la distance convenable pour la remettre en fusion ; elle s'incorpore avec les substances en se refroidissant ; lorsqu'elle est froide, on la frotte avec une brosse rude, et elle prend tout l'éclat du vernis.

Je ne sais si les chefs-d'œuvre en peinture et en sculpture nous coûtent moins à produire qu'ils ne coûtaient aux Anciens; mais il est évident que nous prenons autant de soin pour détruire les nôtres, qu'ils en prenaient pour conserver les leurs. Ils avaient un vernis qu'ils appliquaient sur leurs tableaux, leurs bronzes et leurs marbres; ils faisaient ainsi à leurs statues mêmes un épiderme en cire, qu'ils opposaient aux injures de l'air. Tous les ans régulièrement, nous arrachons la peau aux nôtres avec des éponges chargées d'un fluide dur et graveleux que des ignorants passent sur leur surface à tour de bras. Je fuis les Tuileries dans les jours de cette cruelle opération, comme on fuit une place publique un jour d'exécution.

Autre usage de l'eau de cire; c'est un bon mordant pour la dorure. On sait que, selon la manière ordinaire de dorer les filets, les feuillages, les moulures, en un mot, tous les ornements en bois qui sont quelquefois d'un travail assez délicat, sont couverts et gâtés de plusieurs couches

qui forment l'assiette de l'or, le soin de les réparer étant communément abandonné à un manœuvre ignorant. L'eau cirée ne fait point d'épaisseur, laisse paraître tout l'art du sculpteur, attache l'or tellement, que la plus forte chaleur ne le sépare point, et la composition en étant assez simple, peut-être que la chimie trouverait un moyen prompt, facile et peu coûteux d'enlever l'or à discrétion, ce qui formerait un objet important, sur lequel M. de Montami s'est déjà exercé.

Jusqu'à présent on n'a appliqué l'or faux que sur un mordant qui le dissout, ce qui donne lieu à la formation d'un vert-de-gris qui rend cette dorure peu durable et difficile à nettoyer. L'on n'encourra point ces inconvénients avec l'eau de cire.

Attachez votre or par le moyen d'une couche d'eau de cire [1]; quand il sera bien pris, passez dessus une seconde couche de la même eau; et lorsque votre dorure sera sale, vous la nettoierez comme si elle était d'or fin. Vous pourriez y employer l'eau-forte.

S'il y a quelques circonstances dans la teinture et d'autres arts, où il soit important d'avoir un fluide avec lequel on puisse former au pin-

[1] Nous craignons qu'attaqué par l'alkali, il ne devienne bleu ou vert. Nous invitons M. Bachelier à s'assurer du contraire par l'expérience, et de voir ce que nous en avons dit plus haut.

ceau les traits les plus déliés, nous avertissons les artistes que l'eau de cire a cette propriété.

Voilà tout ce qui nous est parvenu sur la peinture *Encaustique ;* nous serions un peu plus content de nous-même, si nous devions nos lumières à d'autres moyens. Mais ceux que nous avons employés nous ont, comme on voit, assez bien réussi ; nous sommes dans l'impossibilité de recourir à d'autres ; le témoignage de notre conscience nous absout à nos propres yeux, quoique nous l'ayons assez délicate ; l'honnêteté de nos vues [1] nous justifiera vraisemblablement aux yeux du public. Ainsi, nous persisterons sans scrupule dans le rôle que nous faisons depuis long-temps, d'aller partout, de voir des hommes de tous états, de parler peu, d'écouter beaucoup, d'interroger en répondant, de réfléchir, de comparer et d'écrire. Malheur à Picot [2], s'il me rencontre jamais ; car j'en veux à sa découverte. Si la préparation mercurielle de Torrès est réelle, que ne ferait-on pas pour la découvrir ? Il y a des moments d'une curiosité si importune [3], qu'on

[1] L'instruction générale et les progrès de l'art.

[2] M. Picot possède le secret de transporter une peinture d'une surface sur une autre.

[3] Mauvaise plaisanterie ; fanfaronnade déplacée, surtout dans un endroit où l'on aurait eu très-bonne grâce à prendre le ton sérieux, et à conjurer M. Torrès, s'il a en effet une préparation mercurielle particulière, comme je n'en doute point, d'avoir pitié de l'espèce humaine, d'oublier son intérêt personnel en

s'exposerait presque à avoir besoin de ce secret, pour le seul plaisir de le connaître et de le publier. Cette œuvre serait bien aussi méritoire que celle de ce brave chevalier romain qui, si ce que l'on nous en dit est vrai, se précipita dans un abîme, à la vérité très-profond et très-effrayant, mais pour un intérêt moins important et moins général.

Si nous découvrons quelque chose de plus que ce que nous avons révélé dans ce mémoire, le public ne l'ignorera pas long-temps.

Une observation par laquelle nous finirons, c'est que tous les détails de pratique dans lesquels nous sommes entrés, forment un assemblage de

faveur du bien général, et de publier une découverte qu'il ne peut garder sans crime. Je ne conçois pas comment il fait pour résister aux reproches secrets de sa conscience, toutes les fois que le hasard offre à sa vue un malheureux attaqué du mal que son remède guérirait. J'avoue qu'à la place de M. Torrès, je me croirais coupable de la mort de tous ceux que mon spécifique aurait empêchés de périr, et que le remède ordinaire aurait tués; et de l'aveu de M. Torrès, il y a beaucoup de malades dans l'un et l'autre cas. Tout ce que je pourrais me dire à moi-même pour ma justification ne me paraîtrait pas assez honnête, lorsqu'il s'agirait de balancer ma fortune avec la vie de mes semblables. L'avis, que je prends la liberté de donner à M. Torrès, n'est pas aussi contraire à ses intérêts qu'il pourrait bien se l'imaginer. On aurait beaucoup plus de confiance en sa préparation mercurielle, si elle était connue; et les malades donneraient naturellement la préférence à l'inventeur sur les autres chirurgiens. Au reste, celui qui lui écrit ces choses se porte bien, et serait en état de payer ses soins, si jamais il avait le malheur d'en avoir besoin, malheur qui peut lui arriver comme à tout autre galant homme.

petits procédés qu'on ne tient que d'un travail journalier, et que d'un grand nombre d'essais réitérés; d'où le lecteur de bon sens conclura avec nous que M. Bachelier s'est long-temps occupé de la peinture en cire, et que la date de ses premières vues ne peut être que fort antérieure à ses dernières découvertes; nous ne pouvons nous dispenser de lui rendre cette justice[1] : puisse-t-elle le dédommager de l'espèce de vol que nous lui faisons[2].

[1] M. Bachelier me trouvera toujours également équitable, lorsqu'il sera en état de satisfaire par des faits aux difficultés que je lui ai proposées; il n'aura qu'à m'adresser un mot par les papiers publics, et j'irai chercher la lumière qui me manque. En attendant, je le prie de me compter au nombre des partisans les plus zélés de sa découverte, et de ne regarder toutes mes observations que comme les scrupules d'un homme qui souhaite sincèrement les progrès de sa peinture *Encaustique*, et qui cherche à s'assurer des propriétés de son vernis.

[2] Pour épargner au lecteur toutes ces notes, il eût fallu refondre l'ouvrage entier; et heureusement, nous n'en avons ni le temps ni la volonté. Il est incertain qu'il en eût été mieux; et il est très-certain qu'on y remarquerait moins une chose qui nous importe beaucoup, l'impartialité avec laquelle nous avons jugé, et dont chaque note fournit un exemple. Sans compter que les lecteurs impatients, qui se soucient fort peu de savoir qui a tort ou qui a raison dans une querelle d'art, pourvu qu'ils soient bien instruits des procédés de l'artiste, n'auront qu'à passer premièrement toutes les notes, en second lieu tous les endroits du texte où je m'accuse moi-même de longueur et de digression.

FIN DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN CIRE.

MATHÉMATIQUES.

MÉMOIRES

SUR DIFFÉRENTS SUJETS

DE

MATHÉMATIQUES.

Amoto quæramus seria ludo. HORAT.

1748.

L'initiale P***., placée à la tête de cette Épître, a fait supposer, au dernier éditeur des *Œuvres de Diderot,* que les cinq Mémoires suivants, publiés en 1748, étaient dédiés à madame de Puisieux; mais il est plus vraisemblable que l'auteur les offrit à madame de Prémonval, auteur du *Mécaniste philosophe* et d'un *Mémoire sur la vie de Jean Pigeon,* son père; Berlin, 1750. Le rapprochement de cette date et ce que Diderot rapporte dans son Avertissement, donneront d'autant plus de poids à notre supposition, que madame de Puisieux n'a rien publié en ce genre.

On trouve dans *Jacques le Fataliste*, tome VI, page 101, des détails curieux sur madame de Prémonval.

ÉDITEURS.

A MADAME DE P***.

Madame,

Je n'opposerai point à vos reproches l'exemple de Rabelais, de Montaigne, de La Motte-le-Vayer, de Swift, et de quelques autres que je pourrais nommer, qui ont attaqué, de la manière la plus cynique, les ridicules de leurs temps, et conservé le titre de sages.

Je veux que le scandale cesse; et, sans perdre le temps en apologie, j'abandonne la marotte et les grelots (1), pour ne les reprendre jamais; et je reviens à Socrate.

Sachez cependant qu'entre tous les avantages qu'il vous a plu d'attacher à ce retour, celui de vous en consacrer les premiers fruits est le seul qui m'ait flatté. J'ai pensé qu'ils ne seraient pas indignes du public, s'ils étaient dignes de vous.

Pussiez-vous donc les agréer, et voir avec indul-

(1) *Les Bijoux indiscrets* parurent en 1748, et les *Mémoires sur différents sujets de Mathématiques* peu de temps après. Édit^{s}.

gence votre nom à la tête d'un ouvrage, triste à la vérité, mais où l'on traite des sujets qui vous sont familiers, et d'une façon qui ne vous est pas tout-à-fait étrangère.

Ce n'est, Madame, ni à votre esprit ni à vos charmes, mais c'est seulement à vos talents et à vos connaissances que je me suis proposé de rendre hommage pour cette fois.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect,

MADAME,

Votre très-humble et très-
obéissant serviteur,

DIDEROT.

AVERTISSEMENT

DE L'AUTEUR.

Les *Mémoires* que je présente au public, en très-petit nombre, sont presque tous sur des sujets intéressants. J'ai desiré les traiter d'une façon qui fût à la portée de la plupart des lecteurs; mais, après quelques efforts inutiles, il en a fallu venir aux calculs; et il ne m'est resté d'autre ressource que de placer mes x et mes y, de manière que ceux qui n'ont aucune connaissance de l'algèbre, pussent les omettre, sans que le fil ni la clarté du discours en souffrissent. C'est ce que j'ai exécuté assez heureusement dans le premier mémoire. La chose était impossible dans le second. On peut lire, sans presque aucune teinture de mathématiques, le troisième et le quatrième. Le cinquième s'est trouvé dans le cas du second. Je n'aurais point eu cet avertissement à faire, si les personnes, entre les mains de qui ce livre pourra tomber, étaient toutes aussi instruites que celle qui m'a permis de le lui dédier : ses ouvrages prouveront incessamment que l'éloge que je fais ici de son esprit et de ses connaissances, est dans l'exacte vérité.

SOMMAIRE DES MÉMOIRES.

Premier Mémoire. Principes généraux de la science du son, avec une méthode singulière de fixer le son, de manière qu'on puisse jouer en quelque temps et en quelque lieu que ce soit, un morceau de musique exactement sur le même ton.

Second Mémoire. Nouveau compas fait du cercle et de sa développante, avec quelques uns de ses usages.

Troisième Mémoire. Examen d'un principe de mécanique sur la tension des cordes; ou manière de déterminer par le son si une corde attachée par une de ses extrémités à un point fixe, et tirée de l'autre par un poids, n'est ni plus ni moins tendue, que si l'on substituait au point fixe un poids égal à celui qui la tend déjà.

Quatrième Mémoire. Projet d'un nouvel orgue, sur lequel on peut jouer toute pièce sans savoir de musique, avec quelques observations sur les chronomètres.

Cinquième Mémoire. Lettre sur la résistance de l'air au mouvement des pendules, avec l'examen de la théorie de Newton sur ce sujet.

PREMIER MÉMOIRE.

PRINCIPES GÉNÉRAUX D'ACOUSTIQUE.

I.

A ne considérer que les sons, leur véhicule et la conformation des organes, on croirait qu'un adagio de Michel, une gigue de Corelli, une ouverture de Rameau, une chacone de Lulli, auraient été, il y a deux mille ans, comme aujourd'hui, et devraient être, au fond de la Tartarie, comme à Paris, des pièces de musique admirables. Cependant, rien de plus contraire à l'expérience. Si nous détestons la musique des Barbares, les Barbares n'ont guère de goût pour la nôtre; et en admettant toutes les merveilles qu'on raconte de la musique des Anciens, il est à présumer que nos plus beaux concerts auraient été fort insipides pour eux. Mais, sans exercer la crédulité du lecteur, en sortant de notre âge et de notre voisinage, les Italiens ne font pas grand cas de la musique française; et il n'y a pas long-temps que les Français avaient un mépris souverain pour la musique italienne. Quoi donc! la musique seraitelle une de ces choses soumises aux caprices des

peuples, à la diversité des lieux et à la révolution des temps?

On s'accorde cependant en un point; c'est que, tout étant égal d'ailleurs, l'octave, la quinte, la quarte, les tierces et les sixtes employées dans l'harmonie, affectent l'oreille plus agréablement que les septièmes, les secondes, le triton et les autres intervalles que nous appelons dissonants. Cela posé, je raisonne ainsi :

Si ce consentement unanime avait un fondement réel dans la nature; si, en effet, tous les sons n'étaient pas également propres à former des consonnances agréables; pourrait-on regarder la succession des sons et des consonnances comme arbitraire? Quoi! les sons plairaient à l'oreille en se succédant indistinctement, tandis qu'il y aurait un choix délicat à faire pour arriver au même but, en les unissant? Cela n'est pas vraisemblable.

II.

Dans toutes les conjectures où nos sens sont intéressés, il faut avoir égard à l'objet, à l'état du sens; à l'image ou à l'impression transmise à l'esprit; à la condition de l'esprit dans le moment qu'il la reçoit, et au jugement qu'il en porte.

L'état de l'objet est quelquefois indépendant de moi; mais je connaîtrai toujours si cet état est bon ou mauvais, par l'usage auquel l'objet est

destiné. L'organe peut être pur ou vicié. L'image ou l'impression suit la condition de l'organe. L'esprit est sujet à des révolutions; et de là naît une foule de jugements divers.

Qui prendrai-je pour guide? A qui m'en rapporterai-je? Est-ce à vous? Est-ce à moi? C'est à celui qui, bien instruit de la destination de l'objet, ne risque pas de se tromper sur sa condition; qui a l'organe pur; qui jouit d'un esprit sain, et en qui les images des objets ne sont point défigurées par les sens.

Je ne m'arrêterai point à l'application de ces principes, à la science des sons; elle est trop facile à faire. J'observerai seulement en général qu'un objet est plus ou moins compliqué, selon qu'il offre à l'esprit plus ou moins de rapports à saisir et à combiner en même temps, et selon que ces rapports sont plus ou moins éloignés.

Nous démontrerons, dans la suite, que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. D'où il s'ensuit évidemment qu'il sera d'autant plus difficile de juger d'une pièce de musique, qu'elle sera plus chargée de ces rapports, et que ces rapports seront plus éloignés.

Quand on saura comment l'oreille estime les intervalles des sons, on ne balancera point à prononcer qu'elle apercevra plus facilement le rapport des deux sons qui sont l'un à l'autre comme 1 : 2, que s'ils étaient entre eux comme 18 : 19.

Cela posé, les rapports d'une suite de tons requerraient plus de talent, d'exercice et d'attention pour être aperçus, et conséquemment écoutés avec plaisir, qu'il n'en faudrait pour chacun de ces rapports pris en particulier. Autre chose est, estimer les rapports des sons qui se succèdent dans une pièce; autre chose, combiner ces rapports entre eux, les comparer, les distinguer tous offerts en même temps dans une harmonie; et conférer les parties successives de cette harmonie les unes avec les autres. Tel peut embrasser dans sa tête toutes les parties d'un édifice immense; tel autre saisit à peine le rapport d'une colonne avec son piédestal.

Si donc la mélodie et l'harmonie multiplient, dans un ouvrage, les rapports, de sorte qu'il n'y ait qu'une oreille des mieux exercées qui puisse les saisir tous, elle ne sera goûtée que d'un petit nombre; de ceux qui auront dans l'organe une aptitude, un discernement proportionné à la multitude de ces rapports : et c'est ainsi qu'il arrivera que le chant des Barbares sera trop simple pour nous, et le nôtre trop composé pour eux.

L'expérience vient à l'appui de mes idées. On nous assure qu'un paysan, doué d'une oreille délicate, ne put supporter l'ensemble d'un excellent duo de flûtes, dont les parties séparées l'avaient enchanté tour à tour.

La musique a donc des principes invariables et

une théorie : c'est une vérité que les Anciens ont connue. Pythagore posa les premiers fondements de la science des sons. Il ignora comment l'oreille apprécie les rapports ; il se trompa même sur leurs limites ; mais il découvrit que leur perception était la source du plaisir musical.

Aristoxène ne rencontrant point dans la doctrine de Pythagore les vrais principes de l'harmonie, regarda comme fausse une méthode qui n'était que défectueuse, et, sans s'occuper à la rectifier, bannit de la composition les nombres et le calcul, et s'en remit à l'oreille seule du choix et de la succession des consonnances. En sorte qu'on peut dire que Pythagore se trompa, en donnant trop à ses proportions ; et Aristoxène, en les réduisant à rien. Si Pythagore, après avoir compris que le plaisir qui naît de l'harmonie consiste dans la perception des rapports des sons, eût consulté l'expérience pour fixer les limites de ces rapports, Aristoxène eût été satisfait. Celui-ci ne poussa point toutefois le scepticisme musical, jusqu'à traiter l'harmonie de science arbitraire.

III.

La musique a le son pour objet ; et le plaisir de l'oreille est sa fin. Que le son existe dans l'air, c'est un fait constaté par le raisonnement et par l'expérience. Un corps sonore ne communique avec nos

oreilles, que par l'air qui les environne : où prendrions-nous donc le véhicule du son, si ce fluide ne l'était pas? car il n'en est pas de l'ouïe, comme de l'odorat et de la vue; et ce ne sont pas des molécules échappées du corps sonore qui viennent frapper nos oreilles. Le son d'une cloche, renfermée dans la machine pneumatique, s'affaiblit à mesure qu'on pompe l'air, et s'éteint quand le récipient est vide.

L'air est donc le véhicule du son. Mais quelle est l'altération qui survient dans ce milieu à l'occasion du corps sonore? C'est ce que nous allons exposer. Si vous pincez une corde d'instrument, vous y remarquerez un mouvement qui la fait aller et venir avec vitesse en delà et en deçà de son état de repos; et ce mouvement sera d'autant plus sensible, que la corde sera plus grosse. Appliquez votre main sur une cloche en volée, et vous la sentirez frémir. La corde vient-elle à se détendre, ou la cloche à se fendre? plus de frémissement, plus de son.

L'air n'agit donc sur nos oreilles, qu'en conséquence de ce frémissement. C'est donc ce frémissement qui le modifie. Mais comment? Le voici. En vertu des vibrations du corps sonore, l'air environnant en prend et exerce de semblables sur ses particules les plus voisines; celles-ci sur d'autres qui leur sont contiguës; et ainsi de suite, avec cette différence seule, que l'action des par-

ticules, les unes sur les autres, est d'autant plus grande, que la distance au corps sonore est plus petite.

L'air, mis en ondulations par le corps sonore, vient frapper le tympan. Le tympan est une membrane tendue au fond de l'oreille, comme la peau sur un tambour; et c'est de là que cette membrane a pris son nom. L'air agit sur elle, et lui communique des pulsations, qu'elle transmet aux nerfs auditifs. C'est ainsi que se produit la sensation que nous appelons son.

Le son, par rapport à nous, n'est donc autre chose qu'une sensation excitée à l'occasion des pulsations successives, que le tympan reçoit de l'air ondulant qui remplit nos oreilles.

Il suit de là que la propagation du son n'est pas instantanée. Le son ne parcourt un espace déterminé que dans un temps fini. Mais, ce que je regarde comme un des phénomènes de la nature les plus inexplicables, c'est que son mouvement est uniforme. Fort ou faible, grave ou aigu, sa vitesse est constante. Les vicissitudes que la différence des lieux et des températures peut causer dans la densité de l'air, et la force élastique de ses molécules augmenteront ou diminueront la vitesse du son; mais si l'on trouve qu'il parcourt m de pieds dans une seconde, quoique m puisse varier d'un instant à l'autre, il parcourra $2\,m$ de pieds en deux secondes, $3\,m$ de pieds en trois se-

condes; et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il se fasse quelque révolution dans l'air.

Si l'on s'en rapporte à Halley et à Flamstead, le son parcourt en Angleterre 1070 pieds de France, en une seconde de temps. Sur la parole du P. Mersène et de Gassendi, on assurait, il n'y a pas encore long-temps, que le vent favorable n'accélérait point le son, et qu'il n'était point retardé par un vent contraire. Mais depuis les expériences de Derham, et celles que l'Académie a faites, il y a quelques années, cela passe pour une erreur.

IV.

Après avoir parlé du son en général, il est naturel de passer aux espèces de sons. Les causes nous en indiquent une distribution fort simple.

Le son naît ou des vibrations d'un corps, tel que les cordes et les cloches; ou de la dilatation subite d'un air comprimé, tel que le bruit des fusils, des canons, du tonnerre et des corps agités ou lancés dans l'air; ou de l'inspiration dans un instrument à vent, tel qu'une flûte, un basson, un haut-bois, une trompette.

Les cordes tendues, soit de laiton, soit à boyaux, frémissent, oscillent, lorsqu'elles sont frappées. Le coup, qu'on leur donne avec une touche ou un archet, les écarte de l'état de repos; elles passent et repassent en delà et en deçà de la ligne droite,

d'un mouvement accéléré qui ne leur permet de s'y fixer, que quand il s'éteint par la résistance qui ralentit peu à peu les vibrations.

Connaissant la longueur d'une corde, son poids avec celui qui la tend, on détermine le nombre des vibrations qu'elle fait dans un temps donné. M. Taylor, contemporain de Newton, tenta le premier la solution de ce problème. Ayant à déduire de ces formules tout ce qui concerne les cordes, je ne peux me dispenser d'indiquer la route qu'il faut suivre pour les obtenir, et les raisons qu'on a de les regarder comme exactes, quoique la première de ses propositions soit fausse, comme nous aurons en même temps l'occasion de l'observer.

La solution de M. Taylor est fondée sur deux faits d'expérience; l'un, que la plus grande excursion de la corde, au-delà de la ligne de repos, est fort petite relativement à sa longueur; et l'autre, que tous ses points parviennent en même temps à la ligne de repos. On peut s'assurer par ses yeux de la première de ses suppositions, et consulter *les Éléments de physique* de S'Gravesande, et *l'Harmonie universelle* du P. Mersène sur la seconde.

LEMME I.

Si les ordonnées SB, SP (fig. 1), *de deux courbes* AB, AP, *dont l'abscisse est commune, ont entre*

elles une raison donnée, les courbures au sommet des ordonnées, seront entre elles comme les ordonnées, lorsque les ordonnées seront infiniment petites, et les courbes sur le point de coïncider avec leur axe A S.

DÉMONSTRATION.

Les ordonnées étant en raison donnée, les tangentes aux points B et P concourront en un même point T de l'axe AS. Car menant Kh infiniment proche de SB, on aura par hypothèse, $ql : rh :: SP : SB$, ou $ql : SP :: rh : SB$; et par la similitude des triangles, $ql : SP :: qP$ ou $SK : ST$, et $rh : SB :: rB$ ou $SK : St$. Donc $SK : ST :: SK : St$. Donc $ST = St$.

On a donc $sC : SB :: sc : SP$. Mais par hypothèse $SB : SP :: sb : sp$. Donc $sC : sc :: sb : sp$, et $sC - sb : sc - sp :: bC : pc :: SB : SP$.

Soient maintenant les ordonnées sb, SB infiniment proches; bC et pc pourront être regardées comme la mesure des angles de contact, lorsque SB et SP, décroissant à l'infini, les courbes seront sur le point de coïncider avec l'axe As. Car dans ce cas, Bb se rectifiant, devient égale à Pp; de plus, les angles de contact sont entre eux comme $\frac{bC}{Bb} : \frac{pc}{Pp}$.

Car (*fig.* 2) l'angle APB est à l'angle BPC ou EPF comme AB à BC, ou comme $\frac{AB}{AP}$

$: \frac{BC}{AP}$. Mais $\frac{BC}{AP} = \frac{EF}{EP}$. Donc l'angle APB est à l'angle EPF comme $\frac{AB}{AP} : \frac{EF}{EP}$.

Donc les courbures en B et P (*fig.* 1) étant proportionnelles aux angles de contact, seront ici comme $\frac{bC}{Bb} : \frac{pc}{Pp}$. C'est-à-dire, à cause de $Bb = Pp$, comme $bC : pc$, ou comme $SB : SP$. Ce qu'il fallait démontrer.

LEMME II.

La force accélératrice d'un point quelconque P (fig. 3), *d'un fil élastique tendu et d'une grosseur uniforme, est dans ses petites vibrations comme la courbure du fil en ce point.*

DÉMONSTRATION.

Supposez que le fil élastique AC prenne, dans une de ses vibrations, la figure APC, infiniment proche de l'axe AC, le fil étant également tendu dans toute sa longueur AC par le poids G, la tension sera à peu près la même à tous les points de la courbe APC.

Soit p infiniment proche de P. Tirez les tangentes Pt, pt. Achevez le parallélogramme $pr Pr$. Abaissez les perpendiculaires PO, pO sur les tangentes. Supposons maintenant que les forces égales, qui tirent en sens contraire le petit arc Pp, soient exprimées par les tangentes

tP, tp. Décomposez ces forces en deux autres tZ, PZ et tZ, pZ, les forces égales et directement opposées pZ, PZ, se détruisent. Le petit arc Pp n'est donc animé que des deux forces conjointes tZ, c'est-à-dire de la force tr dans la direction tr ou PO. La force motrice de cet arc dans la direction tr est donc à la tension du fil en P comme $tr : tP$. Mais Pp pouvant passer pour un arc de cercle décrit du centre O, on a, par la nature du cercle, l'angle $tPr =$ l'angle Pop. Donc les triangles isocèles tPr et POp sont semblables. Donc $Pp : PO :: tr : tP$. Donc la force motrice qui anime Pp dans la direction tr, est à la tension du fil donnée G, comme $Pp : PO$. Or G est constante; donc cette force motrice sera comme $\frac{Pp}{PO}$. Mais la force accélératrice est toujours en raison composée de la directe de la force motrice et de l'inverse de la matière à mouvoir. La matière à mouvoir est ici comme Pp, à cause de la grosseur uniforme du fil. Donc la force accélératrice est comme $\frac{1}{PO}$, ou en raison inverse du rayon osculateur, ou de la courbure au point P. Ce qu'il fallait démontrer.

Après avoir établi ces lemmes, M. Taylor prétend que, si une corde AC (*fig.* 4), d'une grosseur uniforme et tendue par le poids G, oscille, de manière que son plus grand écart de la ligne

de repos $A\,C$, soit presque insensible ; et conséquemment que son accroissement en longueur, dans sa plus grande vibration, ne cause aucune inégalité dans la tension, et qu'on puisse négliger sans erreur l'inclinaison des rayons osculateurs sur l'axe ; il prétend, dis-je, que la nature de la courbe $A\,Q\,P\,C$ sera telle, qu'ayant tiré deux ordonnées quelconques $Q\,R$, $P\,S$, la courbure en Q sera à la courbure en P comme $Q\,R$ à $P\,S$.

Mais il est constant que la corde peut prendre une infinité d'autres figures que celle que cet auteur lui assigne, et que tous ces points peuvent arriver à la fois à la ligne droite dans une infinité d'autres cas où elle n'a point cette figure. On déduit d'un Mémoire que M. D'Alembert a envoyé à l'académie de Berlin, sur les cordes vibrantes, qu'en nommant a l'espace qu'un corps pesant parcourt en descendant librement pendant un temps donné θ, m le rapport de la force tendante au poids de la corde, l la longueur de la corde, entendant par ce mot la longueur d'une partie interceptée entre deux chevalets, et supposant que la courbe n'a point de ventres ni de nœuds, on déduit, dis-je, que le temps d'une vibration est $= \frac{2\,\theta\,\sqrt{l}}{\sqrt{2am}}$, quelque figure que la corde prenne.

Mais la proposition de M. Taylor deviendra vraie, si on la rend conditionnelle, et si on l'énonce de la manière suivante :

PROPOSITION I.

Si la nature de la courbe AQPC (fig. 4), *est telle, qu'ayant tiré deux ordonnées quelconques* QR, PS, *la courbure en* Q *soit à la courbure en* P :: QR : PS, *je dis que tous les points de cette courbe arriveront en même temps à la ligne droite.*

DÉMONSTRATION.

Puisque, par hypothèse, la courbure en P est à la courbure en $Q :: PS : QR$. Par le lemme II, la force accélératrice en P est à la force accélératrice en $Q :: PS : QR$; donc les espaces parcourus en temps égaux Pp, Qq, sont entre eux comme $PS : QR$, ou *subtrahendo*, comme pS à qR. Donc pS et qR sont dans la raison donnée de PS à QR; donc, lemme I[er], les courbures en p q; et lemme II, les forces accélératrices en ces points, et par conséquent les espaces parcourus pm, qn, sont entre eux comme pS à qR, ou *subtrahendo*, comme mS à nR; donc, en continuant le même raisonnement, les forces accélératrices sont toujours comme les espaces qui restent à parcourir; donc, pag. 31, corol. I, liv. I, princip. math., les points P et Q arriveront en même temps à la ligne de repos. Ce qu'il fallait démontrer.

PROPOSITION II.

Les axes A C *et* B D *étant donnés, décrire la courbe musicale de Taylor.*

SOLUTION.

Tracez (*fig.* 6) la développante Eeg du quart de cercle BNE. Tirez les tangentes Bg, Ne. Prenez $Mh = Ne$ et $hF = Bg$. Faites hi égale et parallèle à DC, c'est-à-dire, à la moitié de la corde. Achevez le triangle Fhi. Je dis que le point P, où la ligne Fi coupe la perpendiculaire MP, appartient à la courbe musicale.

DÉMONSTRATION.

Soit (*fig.* 5) $BD = a$, $AC = l$, $BM = x$, $PM = y$, l'arc $BP = s$, et le rayon osculateur en $B = r$. En faisant Pp constante, les formules donnent pour le rayon osculateur en P, ou pour PO, $-\frac{ds\,dx}{d^2y}$.

On a donc, par la nature de la courbe (1) $a : a - x :: -\frac{ds\,dx}{d^2y} : r$. Donc $rad^2y = xdxds - adxds$. Intégrant et ajoutant la constante Qds, il vient $rady = \frac{1}{2}x^2ds - axds + Qds$. Mais en supposant $x = o$, on voit que dy

(1) Les ordonnées en raison directe des courbures, ou inverse des rayons de courbure. ÉDIT.

$= ds$. Donc $Q = ra$. Donc l'équation $rady = \left(ra + \frac{x^2}{2} - ax\right) ds$ exprime la nature de la courbe.

Soit $ax - \frac{1}{2}x^2 = z^2$, on aura $rady = (ra - z^2)\,ds$; et $r^2 a^2 dy^2 = (ra - z^2)^2 ds^2$. Mais $ds^2 = dx^2 + dy^2$. Ce qui donne $(2raz^2 - z^4)\,dy^2 = (ra - z^2)^2 dx^2$. Mais la courbe ABC se confondant presque avec l'axe AC par hypothèse, la quantité z^2 = presque o relativement à ra; car r est très-grande par rapport à a et x. L'équation se transforme donc en (1) $2raz^2 dy^2 = r^2 a^2 dx^2$. D'où l'on tire (2)

$$dy = \frac{\sqrt{radx}}{\sqrt{2ax - x^2}} = \sqrt{\frac{r}{a}} \times \frac{adx}{\sqrt{2ax - x^2}}.$$

Soit une ordonnée mn infiniment proche de MN, et Nt parallèle à BD. Par la nature du cercle $MN : ND :: Nt : Nn$, ou $\sqrt{2ax - x^2}$. $a :: dx : Nn = \frac{adx}{\sqrt{2ax - x^2}}$. On a donc $dy = Nn \times \sqrt{\frac{r}{a}}$, et intégrant $y = BN \times \sqrt{\frac{r}{a}}$, à quoi il ne faut ni ajouter ni ôter; car faisant $y = o$, BN devient aussi o.

(1) En passant par $(zra - z^2)\,z^2 dy^2 = ra - z^2)^2 dx^2$ et retranchant l'infiniment petit z^2 des quantités finies, auxquelles il est joint par addition; ce qui donne $2raz^2 dy^2 = r^2 a^2 dx^2$. ÉDIT[s].

(2) En extrayant les racines et restituant pour z^2 sa valeur en x. ÉDIT[s].

Mais lorsque $PM = CD$, ou $y = \frac{l}{2}$; alors $BN = BNE$, et par conséquent $\frac{l}{2} = BNE \times \sqrt{\frac{r}{a}}$ ou $\sqrt{\frac{r}{a}} = \frac{\frac{1}{2}l}{BNE}$. Donc en tout point de la courbe, substitution faite, on aura $y = \frac{BN \times \frac{1}{2}l}{BNE}$ ou $y : \frac{1}{2}l :: BN : BNE$.

Mais (*fig.* 6) $Fh = BNE$, $MF = BN$, $hi = DC = \frac{1}{2}l$. Donc $MP = y$. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE.

PS étant à BD comme r à PO, on aura $PO \times PS = ar$. Soit 1 à c comme le diamètre à la circonférence, et par conséquent $a : BNE :: 1 : \frac{1}{2}c$, ou $BNE = \frac{1}{2}ac$. Et puisque $\sqrt{\frac{r}{a}} = \frac{\frac{1}{2}l}{BNE}$; $\sqrt{\frac{r}{a}} = \frac{l}{ac}$, et $\frac{r}{a} = \frac{l^2}{a^2c^2}$ ou $r = \frac{l^2}{ac^2}$ et $PO \times PS = \frac{l^2}{c^2}$.

PROPOSITION III.

Soit le rapport du diamètre à la circonférence $= \frac{1}{c}$, *la longueur d'une corde d'instrument uniformément épaisse* $= l$, *son poids* $= P$, *le poids qui la tend* $= G$, *et la longueur d'un pendule qui se meut dans une cycloïde* $= D$.

Je dis que le temps d'une vibration de la corde sera au temps d'une oscillation du pendule, en raison sous-doublée de Pl *à* c^2DG, *et le nombre*

des vibrations de la corde dans le temps d'une oscillation du pendule $= \frac{c \sqrt{DG}}{PI}$.

DÉMONSTRATION.

Première partie. Soit la force, dont la particule Pp est pressée au lieu $P = A$; son poids $= B$. On a, lemme II, $A : G :: Pp : PO$, et à cause de l'uniformité d'épaisseur, $P : B :: l : Pp$, et *conjungendo* $P \times A : B \times G :: l : PO$, ou $A : B :: G \times l : PO \times P$.

Maintenant, si la particule Pp oscillait dans une cycloïde, dont le périmètre entier fût égal à $2\,PS$ (*fig.* 5), en vertu d'une force motrice ou d'un poids A, le temps d'une de ses oscillations dans la cycloïde serait égal au temps d'une de ses vibrations sur la corde; car la force accélératrice de la particule dans la cycloïde décroît en raison de la distance au point le plus bas; de même que dans la corde, en raison de la distance au point S; et d'ailleurs la force motrice de la particule dans la cycloïde serait à son point le plus haut, A, ou telle qu'on l'a supposée à la même particule sur la corde. *Voy.* le corol. de la propos. LI du liv. I de Newton.

Mais si l'élément Pp, au lieu de se mouvoir dans une cycloïde, dont le périmètre serait égal à $2\,PS$ et la force motrice serait A, oscillait dans une cycloïde, dont le périmètre fût $2\,D$, en vertu de son poids B; par une propriété de la

cycloïde, démontrée, corol. de la propos. L, du liv. I des Princip. math. de Newton, la longueur de ce second pendule serait $= D$. Or, par la propos. XXIV, du même auteur, liv. II, les quantités de matière suspendues étant égales, le temps d'une oscillation d'un pendule, dont la longueur est D et dont la force motrice en commençant est B, est au temps d'une oscillation d'un pendule dont la longueur est PS et la force motrice A, en raison composée de la sous-doublée de la longueur D à la longueur PS, et de la sous-doublée de la force A au poids B. Mais le temps d'une vibration de l'élément Pp animé sur la corde, d'une force A, est égal au temps d'une oscillation de cet élément dans une cycloïde dont le périmètre serait $2\,PS$ et partant PS, la longueur du pendule mû en vertu de la même force A, comme nous avons vu.

Donc le temps d'une vibration de la corde ou de la particule Pp animée de la force A, est au temps d'une oscillation d'un pendule, dont la longueur est D, et dont la force motrice en commençant est B, en raison composée de la sous-doublée de la longueur PS à la longueur D, et de la sous-doublée du poids B à la force A; c'est-à-dire, en raison sous-doublée de la quantité $PO \times PS \times P$ à la quantité GlD, et à cause de $PO \times PS = \frac{l^2}{c^2}$ en raison sous-doublée de Pl à $c^2 DG$.

Il ne me reste plus à trouver que le nombre des vibrations isochrones, que la corde fait pendant une oscillation du pendule. C'est la seconde partie de la démonstration.

Seconde partie. Soit ce nombre $= n$; soit T le temps d'une vibration de la corde; t le temps d'une oscillation du pendule. Le temps d'une vibration de la corde, pris autant de fois qu'elle fait de vibrations pendant une oscillation du pendule, doit être égal au temps d'une seule oscillation du pendule; c'est-à-dire, que $n\,T = t$, ou $n : 1 :: t : T$. Mais $t : T :: \sqrt{c^2\,D\,G} : \sqrt{P\,l}$. Donc $n : 1 :: \sqrt{c^2\,D\,G} : \sqrt{P\,l}$. Donc $n = c\sqrt{\frac{G\,D}{P\,l}}$. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE I.

Si l'on compare deux cordes différentes entre elles, c et D étant des quantités constantes, les nombres de vibrations faites dans un temps donné seront comme $\sqrt{\frac{G}{P\,l}}$; mais les nombres de vibrations faites dans un temps donné étant d'autant plus grands que le temps d'une seule vibration est plus petit, on a $\sqrt{\frac{G}{P\,L}} : \sqrt{\frac{g}{p\,l}} :: t : T$, ou $T : t :: \sqrt{\frac{P\,L}{G}} : \sqrt{\frac{p\,l}{g}}$, ou les temps des vibrations comme $\sqrt{\frac{P\,L}{G}}$.

COROLLAIRE II.

Le pendule, dont la longueur D est de trois pieds huit lignes $\frac{1}{2}$, ou de $\frac{881}{24}$ pouces, fait une oscillation à chaque seconde, et $1 : c :: 113 : 355$. Substituant ces valeurs dans la formule $c\sqrt{\frac{GD}{PL}}$, on trouve le nombre des vibrations d'une corde dans une seconde, à peu près comme $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{881\,G}{24\,PL}} = 19.0341\sqrt{\frac{G}{PL}}$.

REMARQUE I.

On n'entend dans tout ce calcul, par la longueur et le poids de la corde, que la longueur et le poids de la partie interceptée entre deux chevalets, et qu'on fait résonner : c'est à l'aide de ces chevalets qu'on empêche la corde entière de frémir.

REMARQUE II.

Quoique les formules de M. Taylor ne paraissent pas d'abord applicables à tous les cas, mais seulement à celui où la corde vibrante prend une certaine figure ; elles sont cependant bonnes pour tous ceux où les points de la corde arrivent en même temps à la ligne de repos.

Car, soit (*fig.* 7) une corde AB, fixe par ses deux extrémités en A et en B : si l'on imprime perpendiculairement à chaque point de cette corde

une certaine vitesse, il est évident que cette corde mise en mouvement fera des vibrations. Si les vitesses imprimées à chaque point sont telles que tous les points arrivent en même temps à la ligne droite *A B* en faisant leurs vibrations; alors le temps de ces vibrations sera le même, quelle que soit la vitesse primitive imprimée à chaque point. Ainsi, soit que la corde doive prendre la figure donnée par Taylor, soit qu'elle en doive prendre une autre, le temps de ses vibrations sera toujours le même, et par conséquent elle fera entendre le même son. Nous nous contentons d'énoncer ces propositions, dont la démonstration rigoureuse est difficile, et nous mènerait trop loin.

Il en serait de même si la corde avait d'abord une figure *A B C*, qu'elle eût été obligée de prendre par l'action de quelques puissances. Car il est évident que, relâchant subitement cette corde, elle fera des vibrations autour des points *A* et *B*; et que si tous ses points doivent arriver en même temps à la ligne droite *A B*, sa figure ne fait rien à la durée de ses vibrations, ni par conséquent au son qu'elle produit, du moins relativement à son degré du grave à l'aigu : quant à sa véhémence et à son uniformité, ce pourrait être autre chose.

Mais il est d'expérience qu'une corde qui a été frappée par un archet prend en assez peu de temps une figure telle, que tous ses points arrivent en

même temps à la ligne de repos. Ainsi les formules de Taylor peuvent être regardées comme générales et comme exprimant assez exactement le nombre des vibrations des cordes.

Cependant, on trouve que si l'on éloigne une corde de son point de repos en la touchant par son milieu, et que ses deux parties conservent toujours dans leurs vibrations la figure mixtiligne, ces vibrations seront de plus longue durée que si on frappait la corde dans un autre point; ce qui donne lieu de croire que ce n'est qu'après un certain nombre de vibrations que la corde acquiert une figure telle que tous ses points arrivent en même temps à la ligne droite, et que ses premières vibrations sont d'autant plus courtes qu'on la frappe plus loin de son milieu. C'est apparemment pour cette raison qu'une corde de violon que l'on touche à vide près du chevalet, rend un son plus aigu que si on la touche par son milieu.

Il en est de même si le coup dont on la frappe n'est pas appliqué avec une certaine modération. Le coup d'archet est-il violent, et l'écart de la ligne de repos devient-il sensible, les vibrations cessent d'être isochrones, et se font en commençant, un peu plus vite que dans la suite. Il en est encore en cela des vibrations des cordes comme des oscillations d'un pendule, qui ne sont isochrones que lorsqu'elles sont fort petites.

Il est inutile d'insister sur les variétés que les

suppositions qu'on peut faire introduisent dans les formules précédentes. Il est évident que le nombre des vibrations d'une corde étant, dans un temps donné, comme la racine carrée du poids qui la tend, divisé par le produit fait du poids de la corde et de sa longueur, si deux cordes sont de même longueur, les nombres de leurs vibrations dans un temps donné seront comme les racines carrées des poids qui les tendent divisés par les poids des cordes; et ainsi des autres hypothèses.

V.

Les vibrations d'une corde produisent des ondulations dans l'air. L'air agite le tympan; le tympan transmet son frémissement aux nerfs auditifs, et les nerfs auditifs ne font peut-être que répéter les vibrations de la corde. Cela supposé, l'oreille est un vrai tambour de basque : le tympan représente la peau; les nerfs auditifs répondent à la corde qui traverse la base; et l'air fait l'office des baguettes ou des doigts.

Quoi qu'il en soit, il est certain que la célérité plus ou moins grande des vibrations distingue les sons en graves et en aigus. Un son est d'autant plus grave, que le nombre des vibrations qui frappent l'oreille dans un temps donné est plus petit. Un son est d'autant plus aigu, que le nombre des vibrations est plus grand dans le même

temps : ceci est d'expérience. Attachez successivement différents poids à la même corde, vous en tirerez des sons d'autant plus aigus que les poids seront plus grands. Or, il est évident que plus les poids sont grands, plus les vibrations sont promptes.

Nous avons donc une façon d'exprimer les rapports des sons du grave à l'aigu ; il ne s'agit que de les considérer comme des quantités dont les nombres des vibrations produites dans un temps donné sont les mesures; car la longueur d'une corde, sa grosseur et le poids qui la tend, étant donnés, on a, par les propositions précédentes, l'expression en nombre des vibrations produites dans un temps limité.

Voici donc ce que l'on entend précisément en musique par une octave, une seconde, une tierce, une quarte, etc. Si vous pincez une corde, et qu'elle fasse un certain nombre de vibrations dans un temps donné; quatre vibrations, par exemple, trouvez moyen, soit en la raccourcissant, soit en la tendant d'un plus grand poids, de lui faire produire huit vibrations dans le même temps donné, et vous aurez un son qui sera ce qu'on appelle à l'octave du premier.

Si vous pincez une corde, et qu'elle fasse deux vibrations dans un temps donné, trouvez moyen, soit en la raccourcissant, soit en la tendant d'un plus grand poids, de lui faire produire trois

vibrations dans le même temps, et vous aurez l'intervalle du grave à l'aigu, que les musiciens appellent une quinte.

Or, les formules précédentes donneront toujours de combien la corde doit être raccourcie ou tendue de plus qu'elle ne l'était.

Mais il y a des mesures à garder avec nos sens, un tempérament à observer dans les choses qu'on leur présente. Ils ne peuvent embrasser un objet trop étendu; un trop petit leur échappe. Tous les sons sensibles sont renfermés dans des limites, au-delà desquelles, ou trop graves ou trop aigus, ils deviennent inappréciables à l'oreille. Or, on peut en quelque façon fixer ces limites. C'est ce que M. Euler a exécuté; et, selon ses expériences et son calcul, tous les sons sensibles sont compris en 30 et 7552, intervalle qui renferme huit octaves; c'est-à-dire que, selon ce savant auteur, le son le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, et le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps donné.

Un intervalle en général est la mesure de la différence de deux sons, dont l'un est grave, et l'autre aigu.

Soient trois sons a, b, c; a est le plus grave; c, le plus aigu; b est moyen entre a et c. Il est évident, par la définition précédente, que l'intervalle de a à c est fait des intervalles de a à b, et de b à c.

Si l'intervalle de a à b est égal à l'intervalle de b à c, ce qui arrive toutes les fois que $a : b :: b : c$, alors l'intervalle de a à c sera double de l'intervalle de a à b.

D'où il s'ensuit que les intervalles doivent être exprimés par les valeurs des rapports que les sons ont entre eux. Ainsi l'intervalle de a à b doit être exprimé par $\frac{b}{a}$; celui de b à c, par $\frac{c}{b}$; ou, ce qui est encore plus commode, on représentera le 1er par log. b — log. a; et le second, par log. c — log. b; et faisant $a = 2$, et $b = 3$, on aura pour l'expression de l'intervalle que les musiciens appellent une quinte, $l\,3 - l\,2$. D'où l'on voit que, l'expression de l'octave étant $l\,2 - l\,1$, l'octave et la quinte sont des intervalles incommensurables entre eux; en sorte qu'il n'y a aucun intervalle, quelque petit qu'il soit, qui les mesure exactement l'un et l'autre, ou aucune aliquote commune entre $l\frac{2}{1}$ et $l\frac{3}{2}$; car il n'y aucune puissance x entière ou fractionnaire qui soit telle que $\left(\frac{3}{2}\right)^x = 2$. En effet, soit $x = \frac{m}{n}$. Donc $\left(\frac{3}{2}\right)^m = 2^n$. Ce qui est impossible.

Il en sera de même de tous les intervalles qui seront exprimés par des logarithmes qui différeront entre eux comme $l\,\frac{3}{2}$ et $l\,\frac{5}{4}$.

Au contraire, on pourra comparer les intervalles qui seront exprimés par des logarithmes

de nombres, qui seront des puissances d'une même racine. Ainsi l'intervalle $\frac{27}{8}$ est à l'intervalle $\frac{9}{4}$ comme 3 : 2; car le premier est $3\, l\, \frac{3}{2}$, et le second est $2\, l \frac{3}{2}$.

On a, par la même voie que nous venons de suivre, la facilité d'ôter un intervalle d'un autre, et de connaître l'intervalle restant. Si on demande, par exemple, quel est l'intervalle restant, après qu'on a ôté la quinte de l'octave, j'ôte $l\,3 - l\,2$ de $l\,2$, et j'ai $2\,l\,2 - l\,3$. Mais $2\,l\,2 = l\,4$. Donc $2\,l\,2 - l\,3 = l\,4 - l\,3$ ou $l\,\frac{4}{3}$ ou $\frac{4}{3}$, expression de l'intervalle connu sous le nom de quarte.

Lorsque les intervalles sont incommensurables, on peut, à l'aide des logarithmes, avoir en nombres leur rapport approché. Ainsi $l\,2 = 0.3010300$ et $l\,3 - l\,2 = 0.1760913$. L'intervalle de l'octave est donc à l'intervalle de la quinte, comme 3010300 : 1760913.

REMARQUE.

Pour abaisser cette fraction, et avoir des rapports de plus en plus approchés de celui qu'on cherche, il faut diviser 3010300 par 1760913. Il vient pour quotient un entier, plus un reste.

Soit cet entier $= q$, et le reste $= \frac{m}{n}$.

Transformez $\frac{m}{n}$ en $\frac{1}{\frac{n}{m}}$; et le quotient trouvé sera

$q + \frac{1}{\frac{n}{m}}$. Soit le quotient de $\frac{n}{m} = r + \frac{s}{t}$, le quotient trouvé sera donc transformé de rechef en $q + \frac{1}{r + \frac{s}{t}}$. Changez la fraction $\frac{s}{t}$ en $\frac{1}{\frac{t}{s}}$, et vous transformerez encore le premier quotient en $q + \frac{1}{r + \frac{1}{\frac{t}{s}}}$; et ainsi de suite.

Il est évident qu'à chaque transformation on aura un nouveau rapport, plus approché du vrai que le rapport qui l'aura précédé.

Voici maintenant la manière de diviser un intervalle quelconque en parties égales. Prenez le logarithme de cet intervalle, divisez-le en tant de parties que l'on voudra, cherchez ensuite, dans la table, le nombre qui correspondra à l'une de ces parties. Il est évident que ce nombre aura à l'unité le rapport cherché. Ainsi, soit demandé un intervalle trois fois moindre que l'octave : je cherche le logarithme de 2, j'en prends la troisième partie; je regarde dans la table le nombre correspondant à cette troisième partie; et il exprime, par son rapport à l'unité, l'intervalle demandé.

REMARQUE.

Mais on pourrait chercher pourquoi j'exprime

indifféremment un intervalle par $\frac{b}{a}$ ou par log. b — log. a, ces quantités n'étant pas les mêmes.

En voici la raison. $\frac{a}{b}$ exprime proprement le rapport des nombres de vibrations qui constituent les sons : mais le log. b — log. a peut être regardé comme exprimant les intervalles, puisque si l'on fait glisser un chevalet sous une corde, tandis qu'à l'aide d'un archet on en tirera un son non interrompu, on entendra ce son croissant, pour ainsi dire, uniformément, depuis le degré le plus grave ou le son de la corde entière, jusqu'à son octave et par-delà.

Du reste, il n'y aurait pas d'inconvénient à ne prendre ces expressions logarithmiques que comme une hypothèse. Il n'y a pas même d'apparence que M. Euler, qui nous les propose, prétende les faire valoir davantage ; car on ne peut guère calculer ou comparer les sons en tant que sensations. Les longueurs des cordes et les nombres des vibrations qui les constituent, sont les seules choses comparables ; mais, pour représenter les intervalles par des logarithmes, il faudrait, par exemple, qu'en entonnant une tierce majeure, l'excès de la sensation du dernier son sur la sensation du second, fût double de l'excès de la sensation de celui-ci sur le premier. Mais qu'est-ce que cela signifie ? et quand cela aurait un sens bien précis, qui sait s'il est vrai ?

VI.

La distinction des sons en graves et en aigus n'est pas la seule qu'on puisse faire. On les considère encore comme forts et faibles. La force du son varie selon la distance au corps sonore. Il en est du son comme de la lumière, et, en général, de tout ce qui émane d'un point considéré comme centre. Plus la distance à laquelle le son est parvenu est grande, plus il s'est affaibli; et cet affaiblissement suit ordinairement la raison des carrés des distances; c'est-à-dire qu'à une distance double il est quatre fois plus faible; neuf fois à une distance triple, seize fois à une distance quadruple; et ainsi de suite, en supposant toutefois que sa propagation est libre : car si le son est dirigé de quelque côté par des causes particulières, à l'orient, par exemple, lorsqu'il tend naturellement à se propager vers le midi, la règle n'a plus lieu.

Si le son se répand et s'affaiblit comme la lumière, il se réfléchit aussi comme elle; et il peut arriver qu'à la rencontre d'une surface dure et polie, plusieurs fibres sonores se réunissent dans un même lieu. Lorsque l'on se trouvera dans quelques unes de ces chambres artificielles, aux angles desquelles des personnes parlent bas et s'entendent, malgré l'intervalle qui les sépare, on n'aura qu'à lever les yeux au plafond, et l'on apercevra

dans sa figure elliptique la raison de ce phénomène.

Il est démontré que, si des foyers d'une ellipse on tire deux lignes qui se coupent en un point quelconque de cette courbe, ces lignes feront sur la tangente en ce point deux angles égaux; c'est-à-dire qu'en considérant l'un comme angle d'incidence, l'autre sera l'angle de réflexion. Or, les plafonds de cette chambre sont des ellipses, dont les interlocuteurs occupent les foyers, et où les fibres sonores qui partent de leurs bouches achèvent la fig. 25, planche IV des Sections côniques du marquis de l'Hôpital.

Les excursions d'une corde au-delà de la ligne de repos peuvent être plus ou moins grandes, sans augmenter ni diminuer en nombre dans un temps donné; c'est là ce qui rend le son plus ou moins fort, sans changer son rapport à un autre son plus ou moins grave.

Il y a donc trois choses à considérer dans les vibrations; leur étendue, qui fait l'intensité ou la véhémence du son; leur nombre, qui le rend plus ou moins aigu; et leur isochronisme, d'où dépend son uniformité.

J'entends, par son uniforme, celui qui est, pendant toute sa durée, également grave ou aigu. Si l'on veut qu'un son soit uniforme, ou garde en s'éteignant le même rapport à un son donné que celui qu'il avait en commençant, il faut que les

vibrations qui fixent son degré soient isochrones ; et, pour cet effet, la corde doit être suffisamment tendue, et le coup dont elle est frappée, modéré.

Sans ces deux conditions, elle s'écartera sensiblement de la ligne de repos ; ses premières vibrations seront plus promptes que les suivantes ; aussitôt le son ne sera plus uniforme, et l'oreille se révoltera.

Le chagrin de l'organe naît de ce que le défaut d'isochronisme dans les vibrations rendant le rapport d'un son variable, il ne sait en quelle raison ce son qui le frappe est à celui qui le précède, l'accompagne ou le suit : ce qui démontre que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons.

REMARQUE.

Mais cette origine n'est pas particulière au plaisir musical. Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons : ne peut-on pas même dire qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert ? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs ; et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phé-

nomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par les rapports ; et ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût, s'il se trouve jamais quelqu'un assez instruit pour en faire une application générale à tout ce qu'il embrasse.

Mais si vous admettez une fois que le plaisir consiste dans la perception des rapports, vous serez contraint de faire un pas de plus, et de convenir que le plaisir doit varier avec les rapports, et que les rapports les plus simples, se saisissant avec plus de facilité que les autres, doivent aussi plaire plus généralement. Or, de tous les rapports, le plus simple, c'est celui d'égalité : il était donc naturel que l'esprit humain cherchât à l'introduire partout où il pouvait avoir lieu ; aussi cela est-il arrivé : c'est par cette raison qu'on fait les ailes d'un bâtiment égales, et les côtés d'une fenêtre parallèles. Si la raison d'utilité demande qu'on s'en écarte, on lui obéit, mais c'est comme à regret, et l'artiste ne manque jamais de revenir au rapport d'égalité dont il s'était écarté. Ce retour, que l'on attribue vulgairement à l'instinct, au caprice, à la fantaisie, n'est autre chose qu'un hommage rendu aux attraits naturels de l'harmonie et des rapports ; et c'est à lui que nous sommes redevables d'une infinité de petits ornements mi-

nutieux que l'on traite tous les jours d'arbitraires, et qui ne sont rien moins. La seule architecture m'en fournirait mille exemples ; mais ils seraient ici déplacés.

Je me contenterai d'appliquer mes idées à une observation que ceux qui ont quelque habitude d'entendre ou de lire de la musique auront faite : c'est qu'ordinairement les sons aigus tiennent moins que les graves ; les dessus se précipitent, tandis que les basses vont lentement, à moins que le sujet n'exige qu'elles doublent le pas. Croit-on que ce soit sans raison que les musiciens aient pratiqué de cette manière, et que leur caprice est la seule règle qu'ils aient suivie? Si on le croit, on se trompe.

Ils étaient secrètement guidés par la perception des rapports : s'ils ont permis aux sons aigus de courir, et s'ils ont arrêté les sons graves, c'est que les rapports que ceux-ci ont entre eux sont plus difficiles à saisir que les rapports de ceux-là, tout étant égal d'ailleurs, puisque la corde qui rend des sons aigus fait beaucoup plus de vibrations dans un temps donné que celle qui rend des sons graves. Voilà pour l'emploi des rapports simples; et maintenant voici pour le retour des rapports composés aux rapports simples.

Si l'esprit, qui est naturellement paresseux, s'accommode volontiers des rapports simples, comme il n'aime pas moins la variété qu'il craint

la fatigue ; on est quelquefois forcé d'user de rapports composés, tantôt pour faire valoir les rapports simples, tantôt pour éviter la monotonie, tantôt pour ajouter à l'expression, et c'est de là que naît en musique l'emploi que nous faisons de la dissonnance; emploi plus ou moins fréquent, mais presque toujours nécessaire : mais la dissonnance, selon les musiciens, veut ordinairement être préparée et sauvée; ce qui, bien entendu, ne signifie rien autre chose que, si l'on a de bonnes raisons d'abandonner les rapports simples pour en présenter à l'oreille de composés, il faut revenir sur-le-champ à l'emploi des premiers.

OBJECTION.

Mais comment se peut-il faire, dira-t-on, que le plaisir des accords consiste dans la perception des rapports des sons? La connaissance de ces rapports accompagne-t-elle donc toujours la sensation? c'est ce qu'il paraît difficile d'admettre; car, combien dè gens, dont l'oreille est très-délicate, ignorent quel est le rapport des vibrations qui forment la quinte ou l'octave à celles qui donnent le son fondamental. L'ame a-t-elle ces connaissances sans s'en apercevoir, à peu près comme elle estime la grandeur et la distance des objets sans la moindre notion de géométrie, quoiqu'une espèce de trigonométrie naturelle et secrète paraisse

entrer pour beaucoup dans le jugement qu'elle en porte?

RÉPONSE.

Nous ne déciderons rien là-dessus; nous nous contenterons d'observer qu'il est d'expérience que les accords les plus parfaits sont formés par les sons qui ont entre eux les rapports les plus simples; que ces rapports peuvent affecter notre ame de deux manières, par sentiment ou par perception; et qu'ils n'affectent peut-être la plupart des hommes que de la première manière.

L'expérience apprend à modérer un archet selon la véhémence qu'on veut donner aux sons. Quant à la tension des cordes, on peut observer la règle suivante:

Il faut tendre les cordes autant qu'il est possible, sans les rompre. Les résistances que des cordes minces d'une même matière font à une puissance qui les tire dans le sens de leur longueur, sont comme leurs épaisseurs; et les épaisseurs comme les poids divisés par les longueurs. On prendra donc les poids tendants en raison composée de la directe des poids des cordes et de l'inverse de leurs longueurs.

Si le poids de la corde $= q$, sa longueur $= a$, et le poids tendant $= p$: il faut que p soit comme $\frac{q}{a}$, et par conséquent la fraction $\frac{ap}{q}$ est constante. Car $P : p :: \frac{Q}{A} : \frac{q}{a}$. Donc $\frac{qQ}{A} = \frac{Pq}{a}$ et $\frac{AP}{Q} = \frac{ap}{q}$.

En prenant cette précaution, on pourra se promettre des sons également graves ou aigus pendant toute leur durée. Voyons maintenant ce qu'il y aurait à faire pour les avoir également forts.

VII.

Pour donner à des sons la même véhémence, outre la longueur et le poids de la corde, il faudrait considérer encore et la force qui la met en mouvement, et le lieu où cette force est appliquée. Mais la plupart des instruments à cordes sont fabriqués de manière que la force pulsante est la même; et, pour simplifier le calcul, nous supposerons qu'elle agit sur les cordes en des lieux semblables, c'est-à-dire, ou aux milieux, ou aux tiers, ou aux quarts, etc.

Cela posé, la véhémence du son ne dépendra plus que de la vitesse avec laquelle les particules de l'air viendront frapper l'oreille à chaque vibration de la corde. Or, cette vitesse des molécules de l'air qui constitue la force du son, est proportionnelle à la plus grande vitesse de la corde; et la plus grande vitesse de la corde est, selon M. Euler, en raison sous-doublée de la directe du poids qui la tend, et de l'inverse de sa longueur; c'est-à-dire, en conservant les mêmes expressions que ci-devant, comme $\sqrt{\frac{G}{L}}$. On lit, page 11 de ses *Tentamina musicæ :* « Vehementia

« soni pendet a celeritate qua aeris particulæ,
« quavis chordæ vibratione, in aurem impin-
« gunt; hæcque ex celeritate chordæ maxima est
« æstimanda. Est vero hæc celeritas proportio-
« nalis radici quadratæ ex pondere chordam
« tendente diviso per longitudinem ejus. » D'où
il conclut que, pour que la force de deux sons
soit la même, il faut que $\sqrt{\frac{G}{L}} = \sqrt{\frac{g}{l}}$, et par conséquent que les poids tendants soient comme les
longueurs des cordes. « Consequenter, quo soni
« fiant æquabiles, necesse est ut pondus tendens
« semper sit ut chordæ longitudo. »

Mais j'avouerai que, de quelque façon que je
me sois retourné, je n'ai jamais pu trouver la plus
grande vîtesse de la corde, comme la racine carrée du poids qui la tend, divisé par sa longueur,
sans supposer la masse de la corde constante. Or,
cette supposition n'a point été faite, et je doute
qu'elle puisse avoir lieu; car dans les instruments
à cordes de laiton, où l'épaisseur des cordes étant
la même, elles ne diffèrent que par leur longueur
et leur tension; et dans ceux où les cordes ont différentes longueur, épaisseur et tension, la masse
n'est assurément pas la même dans chaque corde.

Si M. Euler entend par la plus grande vitesse
de la corde, celle qu'elle a en achevant sa première demi-vibration, je vais démontrer que
$\frac{ca\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$ est son expression.

PROBLÈME.

Trouver la plus grande vitesse de la corde, ou celle qu'elle a en achevant sa première demi-vibration.

SOLUTION.

Soient (fig. 5) $BD = a$, $AC = L$, $BM = x$, $PM = y$, l'arc $BP = s$; la masse de la corde $= M$. Le rayon osculateur en $B = r$. Le rayon osculateur en $P = -\frac{ds\ dx}{d^2 y}$ et le rapport de la circonférence au diamètre $= \frac{1}{c}$.

La masse de l'élément pP sera $\frac{M.Pp}{L}$. Car à cause de l'uniformité de la corde $L : M :: Pp$: la masse de l'élément Pp. Donc cette masse $= \frac{M.Pp}{L}$.

La force motrice en B est, par le lemme II, $\frac{G.Pp}{r}$. Or la force accélératrice étant en raison composée de la directe de la force motrice et de l'inverse de la matière à mouvoir, et la matière à mouvoir étant ici $\frac{M.Pp}{L}$, on aura, pour la force accélératrice en B, $\frac{GL}{Mr}$.

Mais, corol. I, propos. I, $r = \frac{LL^2}{a.c^2}$. Donc la force accélératrice en B sera $\frac{G.a.c^2}{ML}$ (1).

(1) *N. B.* Dans les différentes formules, les valeurs de l et L sont égales, et servent à désigner la longueur de la corde. ÉDIT^r.

Soit $DM = z$.

La force accélératrice en M sera $\frac{G \cdot a \cdot c^2}{ML} \times \frac{DM}{BD} = \frac{G \cdot c^2 \cdot z}{ML}$. Donc, par le principe $p\,d\,t = d\,u$, nommant u la vitesse en M, on aura l'équation suivante $- \frac{G \cdot c^2 \cdot z\,dz}{ML} = u\,d\,u$; car $dt = -\frac{dz}{u}$. Donc, intégrant et complétant $\frac{u^2}{2} = \frac{G \cdot c^2}{ML} \times \left(\frac{a^2 - z^2}{2}\right)$. Donc, lorsque $z = o$, on a $u^2 = \frac{G \cdot c^2 \cdot a^2}{ML}$ et $u = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$. Ce que j'avais à démontrer.

REMARQUE.

Mais pour vérifier cette expression de la vitesse, supposons-la telle que nous venons de la trouver; et cherchons, par son moyen, le rapport des temps d'une vibration de la corde L et d'une oscillation d'un pendule dont la longueur soit D.

Nous avons trouvé $u = \frac{c\sqrt{G}}{\sqrt{ML}} \sqrt{a^2 - z^2}$, mais $d\,t = -\frac{dz}{u}$. Donc $d\,t = -\frac{dz\sqrt{ML}}{c.\sqrt{G}.\sqrt{a^2 - z^2}} = \frac{\sqrt{ML}}{c.\sqrt{G}} \times -\frac{dz}{\sqrt{a^2 - z^2}} = \frac{\sqrt{ML}}{c\sqrt{G}}$ multiplié par l'élément du quart de cercle BNE, dont $\frac{dz}{\sqrt{a^2 - z^2}}$

est l'expression. Donc le temps d'une demi-vibration $= \frac{\sqrt{ML}}{c.\sqrt{G}} \times \frac{BNE}{BD} = \frac{\sqrt{ML}}{c\sqrt{G}} \times \frac{c}{2} = \frac{\sqrt{ML}}{2\sqrt{G}}$.

Soit maintenant (*fig.* 8) le pendule CA dont la longueur $CA = D$. La pesanteur $= p$. L'arc $AB = e$. $AN = x$. L'effort en B est $\frac{p \times AB}{CA}$. L'effort en N est $\frac{p \times AN}{CA} = \frac{px}{D}$. Donc, par le principe $p\,dt = du$, on a $-\frac{p\,x\,dx}{D} = u\,du$. Donc, intégrant et complétant $u = \frac{\sqrt{p}}{\sqrt{D}} \times \sqrt{e^2 - x^2}$. Donc $dt = -\frac{dx}{u} = \frac{\sqrt{D}}{\sqrt{p}} \times \frac{-dx}{\sqrt{e^2 - x^2}}$. Donc le temps d'une demi-oscillation $= \frac{\sqrt{D}}{\sqrt{p}} \times \frac{c}{2}$. Donc le temps d'une demi-vibration est au temps d'une demi-oscillation, comme $\frac{\sqrt{ML}}{2\sqrt{G}}$ à $\frac{\sqrt{D}}{\sqrt{p}} \times \frac{c}{2}$, ou comme $\sqrt{pML}$ à $\sqrt{c^2 DG}$.

Mais la masse multipliée par la pesanteur d'une particule, est égale au poids ou $pM = P$. Donc $\sqrt{pML} = \sqrt{PL}$. Donc le temps d'une vibration est au temps d'une oscillation, comme $\sqrt{PL}$: $\sqrt{c^2 DG}$. Or c'est précisément ce que nous avons démontré ailleurs, et ce que M. Euler suppose dans toutes ses propositions sur les cordes.

Cependant, comme il est beaucoup plus vraisemblable que je n'entends point cet endroit de M. Euler, qu'il ne l'est qu'il se soit trompé, je

supposerai qu'afin que la véhémence de deux sons soit la même, il faut que les poids tendants soient proportionnels aux longueurs des cordes; d'où nous déduirons avec lui une règle qui peut être d'usage dans la construction des instruments.

Conservant toujours les mêmes expressions, $\frac{G}{L}$, $\frac{GL}{P}$, $\frac{L^2}{P}$, quotient de $\frac{GL}{P}$ divisé par $\frac{G}{L}$ et le rapport de $\frac{P}{L}$ à L, sont tous constants : $\frac{G}{L}$, parce que les poids tendants doivent toujours être comme les longueurs, pour que la véhémence des sons soit la même; $\frac{GL}{P}$, parce que les poids tendants doivent toujours être en raison composée de la directe des poids des cordes et de l'inverse de leurs longueurs, pour que les sons soient uniformes; et ces deux raisons constantes, divisées l'une par l'autre, donnent le rapport constant de L^2 à P, ou celui de $\frac{P}{L}$ à L. Mais $\frac{P}{L}$ est l'épaisseur de la corde; l'épaisseur de la corde doit donc être comme sa longueur; et la longueur, comme le poids tendant.

D'ailleurs, le son est, ainsi que nous l'avons démontré, comme $\sqrt{\frac{G}{PL}}$; et mettant à la place de G et de P leurs proportionnelles L et L^2, on trouve le son réciproquement comme la longueur de la corde.

Ainsi, selon le savant auteur que nous avons cité, pour conserver à un son l'uniformité, et l'égalité de force entre plusieurs sons, il faut que le poids tendant, la longueur de la corde, et son propre poids, soient tous réciproquement comme le son ou comme le nombre des vibrations à produire dans un temps donné, la force pulsante étant la même.

REMARQUE.

Mais tout cela n'est vrai que dans la supposition que l'expression de la plus grande vitesse n'est pas telle que nous l'avons trouvée; car si $u = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$, on aura, pour que les véhémences soient égales, $\frac{\sqrt{G}}{\sqrt{ML}} = \frac{\sqrt{g}}{\sqrt{ml}}$; et par conséquent $\frac{\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$ constante. D'ailleurs, lorsque les cordes sont de même matière, les masses sont comme les poids; donc, substituant P à M, on aura $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ constante. Or $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ est l'expression du son. Donc la force pulsante étant la même, il faut que les sons soient les mêmes pour être également forts, ou des sons différents ne peuvent être également forts, la force pulsante étant la même; résultat bien différent de celui que donne l'expression que M. Euler assigne à u, et cependant assez conforme à l'expérience.

On pourrait se proposer ici un problème dont

je vais donner la solution ; c'est de trouver le plus grand écart de la corde, la force pulsante étant donnée.

PROBLÈME.

La force pulsante étant donnée, trouver le plus grand écart de la corde.

SOLUTION.

Soit (*fig.* 5) F la force pulsante. Les points S de la corde partiront avec des vitesses qui seront comme SP; car je suppose que la corde prend tout en partant la forme de la courbe musicale; et chaque particule de cette corde étant supposée animée de sa vitesse initiale, la somme des forces qui en résultera sera égale à F.

Soit u la vitesse en D, $\frac{uz}{a}$ sera la vitesse en S, $Pp = dy$, et par conséquent la masse $Pp = \frac{Pdy}{L}$, et la quantité du mouvement en $S = \frac{uz}{a} \times \frac{Pdy}{L}$. Substituant à dy et à z leurs valeurs tirées de l'équation de la courbe, l'expression précédente se transformera en $\frac{u.P.r^{\frac{1}{2}}.a^{\frac{1}{2}}}{L} \times \frac{\overline{a-x}dx}{\sqrt{2ax-x^2}}$ dont l'intégrale est $\frac{u.P.r^{\frac{1}{2}}.a^{\frac{1}{2}}}{L} \times \sqrt{2ax-x^2}$ qu'il faut doubler et compléter; je dis doubler, parce que l'intégrale prise sans être

doublée, ne donnerait que la quantité de mouvement de la partie CD.

On a donc $\frac{2uPr^{\frac{1}{2}}\overline{a}^{\frac{1}{2}} \times a}{L} = \frac{2uPr^{\frac{1}{2}}a^{\frac{1}{2}}}{L}$ qu'il faut faire égal à F. Mais $r = \frac{L^2}{a \cdot c^2}$, donc $r^{\frac{1}{2}} = \frac{L}{a^{\frac{1}{2}}c}$; donc $F = \frac{2uP}{c}$.

Mais $u = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$. Donc $\frac{F \cdot c}{2P} = \frac{ac\sqrt{G}}{\sqrt{ML}}$. Or, les cordes étant supposées de même matière, $M = P$. Donc $a = \frac{F\sqrt{L}}{2\sqrt{PG}}$. Ce qu'il fallait trouver.

Cette dernière expression peut encore se simplifier ; car nous avons dit que, pour avoir des sons uniformes, il fallait que G fût comme $\frac{P}{L}$; substituant donc cette valeur, il vient $a = \frac{FL}{2P}$.

Nous allons passer à quelques autres sons de la première espèce, et abandonner les cordes pour n'y revenir que lorsque l'analogie des corps sonores dont nous avons encore à parler nous y ramènera.

VIII.

On peut rapporter à la première espèce de sons les cloches, les verges de métaux, et même les bâtons durcis au feu ; mais on sait peu de chose

sur ces corps. Il est presque impossible de déterminer le son d'une cloche par sa forme et son poids. Il faudrait entrer dans des considérations vagues sur l'élasticité et la cohésion des parties de la matière dont on les fond. Ce que l'on peut avancer, c'est que les sons de deux cloches de même matière et de figure semblable seront entre eux réciproquement comme les racines cubiques des poids; c'est-à-dire que si l'une pèse huit fois moins que l'autre, elle fera dans le même temps un nombre double de vibrations; un nombre triple, si elle pèse vingt-sept fois moins; et ainsi de suite; car en leur appliquant ce que nous avons dit des cordes, et faisant le poids tendant G, comme $\frac{P}{L}$, la formule $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ se réduit à $\frac{1}{L}$: mais lorsque des corps homogènes sont semblables, leurs poids sont entre eux comme les cubes de leurs côtés homologues; et par conséquent leurs côtés homologues comme les racines cubiques de leurs poids; donc les nombres de vibrations produites dans un temps donné étant comme $\frac{1}{L}$, elles seront aussi comme $\frac{1}{\sqrt[3]{P}}$.

Quant aux verges sonores, si, pour estimer le rapport de leurs sons, il ne faut avoir égard qu'à leurs longueurs, comme M. Euler le prétend; s'il faut considérer les fibres qui les composent comme autant de cordes qui font leurs vi-

28.

brations séparément; s'il faut négliger la force tendante, la formule $\sqrt{\frac{G}{PL}}$ devient alors $\sqrt{\frac{1}{PL}}$. Mais si les verges sont semblables et de même matière, P sera comme L^3. Donc $\sqrt{\frac{1}{PL}}$ se réduit à $\frac{1}{L^2}$; c'est-à-dire, que les nombres des vibrations, produites dans un temps donné, seront réciproquement comme les carrés des longueurs.

REMARQUE.

Mais, dira-t-on, pourquoi négliger, dans le cas des verges, la force tendante que l'on fait entrer en calcul lorsqu'il est question des cloches?

C'est que la raideur des verges est si grande, relativement à la force pulsante qui les fait résonner, qu'on peut, sans erreur sensible, traiter comme constante la force qui les tend. Mais il n'en est pas ainsi des cloches : la figure d'une cloche s'altère sensiblement quand elle est en volée; de ronde qu'elle était en repos, le coup du battant la rend ovale; et l'œil aperçoit cet effet, qui sera d'autant moins sensible, que le poids de la cloche sera plus grand, eu égard à son diamètre; c'est-à-dire, que la force tendante peut être supposée comme $\frac{P}{L}$.

La dilatation et la percussion subite de l'air,

qui sont les deux causes des sons de la seconde espèce, agissent à peu près de la même manière.

L'extrême vitesse de l'air, dans la dilatation, ou celle d'un corps mû, dans la percussion, donne lieu à une compression : l'air comprimé tend à se restituer dans son état naturel, mais d'un mouvement accéléré en vertu duquel il exerce des vibrations semblables à celles d'une corde. Or, c'est par ces vibrations qu'il faut expliquer le bruit ou plutôt le son des vents, du tonnerre, de la poudre à canon, et de tout corps lancé dans l'air avec vitesse. Mais comme il est impossible d'appliquer à ces phénomènes le calcul, je passe aux sons de la troisième espèce, après avoir observé qu'il y a entre le bruit et le son une grande différence.

Le bruit est un; le son au contraire est composé : un son ne frappe jamais seul nos oreilles; on entend avec lui d'autres sons concomitans qu'on appelle ses harmoniques. C'est de là que M. Rameau est parti, dans sa *Génération harmonique*; voilà l'expérience qui sert de base à son admirable système de composition, qu'il serait à souhaiter que quelqu'un tirât des obscurités qui l'enveloppent, et mît à la portée de tout le monde, moins pour la gloire de son inventeur, que pour les progrès de la science des sons.

IX.

Plus la cause d'un phénomène est cachée, moins on fait d'efforts pour la découvrir. Mais cette paresse, ou ce découragement des esprits, n'est ni le seul, ni peut-être le plus grand obstacle à la perfection des arts et des sciences. Il y a une sorte de vanité qui aime mieux s'attacher à des mots, à des qualités occultes, ou à quelque hypothèse frivole, que d'avouer de l'ignorance; et cette vanité leur est plus funeste encore. Bien ou mal, on veut tout expliquer; et c'est grâce à cette manie que l'horreur du vide a fait monter l'eau dans les pompes; que les tourbillons ont été la cause des mouvements célestes; que l'attraction sera long-temps encore celle de la pesanteur des corps; et, pour en revenir à mon sujet, qu'on avait attribué jusqu'à présent au frémissement de la surface intérieure du tuyau le son et les autres propriétés des flûtes. Ces instruments avaient beau rendre le même son, quoique l'épaisseur, la matière et l'ouverture en fussent différentes, on s'en tenait opiniâtrement à un système que la diversité seule de la matière était capable de renverser.

Enfin M. Euler, après avoir soigneusement examiné la structure des flûtes, trouva une manière d'en expliquer les effets, aussi solide qu'ingénieuse. Ce morceau de physique est peu connu, quoique ce soit un des plus beaux que nous ayons; ce sont

ces deux motifs, réunis au besoin que j'en ai pour les conséquences que j'en tirerai, qui me déterminent à l'insérer ici.

La flûte est composée, ainsi que les tuyaux appelés, dans un buffet d'orgue, tuyaux à bouche ou de mutation, du pied *ABE* qui est en bec ou en cône (*fig.* 9); c'est ce bec qui introduit le vent qui fait résonner le tuyau. A ce pied est joint le corps *EDDC* du tuyau. Il y a entre le pied et le corps un diaphragme *EF* percé d'une ouverture *FB* par où le vent s'échappe. On appelle cette ouverture, lumière. Enfin, au-dessus de cette ouverture est la bouche *BC* du tuyau. C'est une espèce de fenêtre dont la lèvre d'en haut *CC*, qui est en biseau, coupe le vent au sortir de la lumière, et n'en admet dans le tuyau qu'une couche légère. Telle est aussi la figure des anches, et celle que prennent les lèvres au défaut d'anches; ce qui fait rentrer les flûtes traversières et autres dans la classe des flûtes à bec ou tuyaux de mutation.

Il faut observer de plus que, dans les instruments à vent, les parois intérieures sont dures et polies, et que l'air n'y rencontre aucun obstacle.

Il suit de cette construction que l'air, au sortir de la lumière, rase la surface intérieure du tuyau et comprime celui dont il était rempli. Cet air comprimé se dilate à son tour; et le son est produit par ces vibrations réciproques qui naissent de l'inspiration, et qui durent autant qu'elle.

Cela supposé, dit M. Euler, cherchons le son d'une flûte dont la longueur et la capacité soient données, et renonçons à cette explication, si la solution de ce problème ne s'accorde pas avec les expériences.

Le corps sonore dont les vibrations transmises à l'air viennent frapper notre oreille, c'est l'air même contenu dans le tuyau, dont la quantité se déterminera par la longueur et la capacité de la flûte.

La pesanteur de l'atmosphère qui contraint l'air, dont la flûte est remplie, d'exercer des vibrations, fait ici la fonction de poids tendant; et ce poids sera connu par la hauteur à laquelle le vif-argent est suspendu dans le tube de Toricelli.

Voilà donc le cas des flûtes réduit à celui des cordes, et soumis à la formule $\sqrt{\frac{G}{PL}}$.

Soit a la longueur d'une flûte, b^2, son ouverture, le rapport de la pesanteur de l'air à celle du vif-argent $\frac{n}{m}$; la hauteur du mercure dans le baromètre k; c'est-à-dire que nous avons une corde dont la longueur est a, le poids mab^2, et la tension égale à la pression de l'atmosphère. Mais les pressions des fluides sont, comme on le démontre en hydrodynamique, comme les bases multipliées par les hauteurs. La base est ici b^2, et la hauteur k; donc le poids tendant est comme nkb^2;

et par conséquent le nombre des oscillations faites dans une seconde, comme $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{881\,n\,k\,b^2}{24\,a \times m\,a\,b^2}}$ $= \frac{355}{113\,a}\sqrt{\frac{881\,n\,k}{24\,m}}$ = au son qu'il fallait déterminer.

Or, la raison de m à n étant toujours à peu près la même, et les différentes températures de l'air n'influant pas considérablement sur la hauteur k, les sons des flûtes cylindriques ou prismatiques seront entre eux réciproquement comme les longueurs; car, effaçant toutes les constantes, l'équation précédente se réduit à $\frac{1}{a}$.

Mais entrons dans le détail des phénomènes; c'est lui qui ruine ou soutient une hypothèse. Cherchons donc, en demeurant dans celle de M. Euler, comment le son d'une flûte dont la longueur est donnée, est au son d'une corde dont la longueur, le poids et la tension sont connus. Si l'expérience et le calcul conservent entre la corde et la flûte l'unisson que nous y supposerons, il en résultera, pour la théorie que nous venons d'exposer, un grand degré de certitude.

Soit la plus grande valeur de $\frac{n}{m}$ dans les temps chauds 12000; sa plus petite valeur dans les temps froids 1000; la plus grande hauteur k du mercure dans le baromètre 2460; sa plus petite hauteur 2260. Donc, le baromètre et le thermomètre étant

l'un et l'autre à leurs plus grandes hauteurs, le son d'une flûte quelconque a sera comme $\frac{960771}{a}$; et, lorsqu'ils seront à leurs plus petites hauteurs, comme $\frac{840714}{a}$; et prenant un milieu entre ces deux expressions, on aura $\frac{900000}{a}$ pour le nombre des vibrations, et par conséquent le son d'une flûte a, dans les temps ordinaires, lorsqu'il ne fait ni bien froid ni bien chaud. Donc un flûte qui fait 100 vibrations par seconde, a 9000 scrupules ou 9 pieds du Rhin de longueur. Donc une flûte qui ferait 118 vibrations par seconde, et qui résonnerait le *c* ou le *C sol ut*, aurait 7627 scrupules ou 7 $\frac{1}{2}$ pieds du Rhin de longueur : ce qui s'accorde avec l'expérience; car c'est en effet cette longueur que l'on donne aux tuyaux que l'on prend pour le *C sol ut*.

Mais, dira-t-on, ce n'est pas 7 $\frac{1}{2}$ pieds qu'on leur donne, mais 8 pieds communément.

J'en conviens; mais il faut négliger cette différence; car, selon la température de l'air, le tuyau rendra des sons qui seront entre eux dans la raison des nombres 840714, 960771, ou dans le rapport de 8 à 9; ce qui prend plus d'un demi-pied sur la longueur entière du tuyau.

Ces altérations successives dans le son d'une même flûte achèvent de confirmer le système de M. Euler; car les musiciens éprouvent tous les jours, dans la comparaison qu'ils ont à faire des

instruments à corde avec les instruments à vent, que, pour les mettre à l'unisson, il faut tantôt diminuer, tantôt augmenter la tension des cordes; et que la plus grande différence est d'un ton majeur entier; intervalle exprimé par le rapport de 8 à 9.

On observe encore que les flûtes ont plus de haut dans un temps serein et chaud, que dans un temps froid et orageux, et qu'elles deviennent un peu plus aiguës pendant qu'on en joue. Ces deux phénomènes partent de la même cause : c'est que la chaleur naturelle de l'air dans un temps serein, ou celle qu'il reçoit pendant l'inspiration, rend ses vibrations un peu plus promptes; et par conséquent le son un peu plus aigu; et d'ailleurs le poids de l'air m étant moindre, la fraction $\frac{n}{m}$ est plus grande, et par conséquent le nombre des vibrations plus grand.

La force du son dépend, dans les flûtes, de la violence de l'inspiration, et du rapport de la capacité du tuyau à sa longueur. Il en est encore en cela des instruments comme des cordes : la longueur et l'épaisseur de celles-ci répondent à la longueur et à la capacité de ceux-là.

Toute corde n'est pas propre à rendre tout son. Il lui faut quelquefois une certaine grosseur pour un son donné. On ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à discrétion la capacité d'une

flûte de longueur donnée; il y a des limites au-delà desquelles elle ne résonne plus; mais appliquant aux tuyaux à bouche ce que nous avons dit de la longueur, du poids et de la tension des cordes, pour en tirer des sons uniformes, il faut faire la base ou la capacité proportionnelle à la longueur, et la longueur proportionnelle à la pression de l'atmosphère, qui est toujours proportionnelle à l'ouverture.

Quant à l'inspiration, elle a aussi ses lois. Trop faible, la flûte ne rend point de son; trop forte, elle fait résonner la flûte une octave au-dessus de son ton. Plus forte encore, elle rendra la douzième, la quinzième, et ainsi de suite.

Pour découvrir le rapport de ces degrés successifs, nous serons forcés de revenir aux cordes, et d'en examiner quelques propriétés. En attendant, nous observerons que la force du son dans les flûtes étant proportionnelle à celle de l'inspiration, plus l'inspiration sera violente, le son demeurant le même quant au degré du grave à l'aigu, plus les vibrations de l'air contenu dans le tuyau seront grandes, sans toutefois qu'elles en deviennent plus fréquentes. Mais la grandeur ou l'amplitude des vibrations est tellement déterminée par la capacité ou le diamètre de la flûte, que le même son ne peut pas subsister et conserver son degré dans toutes les variations possibles de l'inspiration. Il faut même qu'après avoir passé suc-

cessivement par différents degrés du grave à l'aigu, il s'éteigne entièrement.

X.

Ce paragraphe sera sans doute un des meilleurs de ce mémoire. Je le dois presque en entier à M. de Fontenelle. Cet auteur dit ingénieusement à son ordinaire, *Hist. de l'Acad.*, *année 1700*, qu'une recherche ou même une découverte n'est, pour ainsi parler, que l'épisode d'une autre. M. Sauveur, ajoute-t-il, en examinant la théorie de certains instruments qui vont par *sauts* et passent irrégulièrement d'un ton à un autre, fut obligé, pour en rendre raison, de recourir à des expériences qui lui produisirent un phénomène dont il fut extrêmement surpris; car quel philosophe aurait cru qu'un corps, mis en mouvement de manière que toutes ses parties y doivent être, en conserve cependant quelques unes immobiles dans certains intervalles, ou plutôt en rend quelques unes immobiles par une distribution singulière qu'il semble faire entre elles du mouvement qu'il a reçu?

Si une corde d'instrument est tendue sur une table, et qu'un chevalet mobile qui glisse sous la corde soit arrêté à quelqu'un de ses points, en sorte que, quand on pincera par le milieu l'une des deux parties déterminées par la position du chevalet, l'autre ne participe point du tout à l'ébranlement; on sait que le ton de la partie pincée

sera au ton de toute la corde, en raison des longueurs de cette partie et de la corde entière. Si cette partie est $\frac{1}{4}$, elle sera à la double octave en haut de toute la corde. Si elle est $\frac{1}{2}$, elle sera à son octave; et si au lieu de pincer $\frac{1}{4}$, on pinçait la partie $\frac{3}{4}$, il est encore indubitable que les longueurs de cette partie et de la corde entière étant comme 3 : 4, l'une résonnerait la quarte de l'autre.

Mais si le chevalet n'empêche pas entièrement la communication des vibrations des deux parties; si ce n'est qu'un obstacle léger, comme le bout d'une plume; si la corde est menue; les deux parties, quoique inégales, rendront le même ton et formeront le même intervalle avec la corde entière.

Il ne serait pas étonnant qu'elles fussent toutes deux à l'unisson de la corde entière; on concevrait alors que l'obstacle léger ne les empêcherait pas de faire les mêmes vibrations que la corde entière, et qu'il ne tiendrait lieu de rien. Mais il est effectivement obstacle; il détermine les parties de la corde à être effectivement parties, et à rendre un son différent de la toute; et le merveilleux est qu'il laisse le même ton à des parties inégales. Si, par exemple, l'obstacle est au quart de la corde, non-seulement ce quart étant pincé, rend la double octave aiguë de la toute; mais l'autre partie, qui est trois quarts et qui devrait

donner la quarte de la toute, donne la même double octave.

Sur ce phénomène si bizarre, M. Sauveur imagina que, puisque $\frac{3}{4}$ rendaient le même ton que $\frac{1}{4}$, ils ne devaient pas faire des vibrations proportionnées à leurs longueurs; qu'il fallait qu'ils se partageassent en trois parties, égales chacune au premier quart, et qui fissent chacune leurs vibrations séparément. En ce cas, c'eût été la même chose que si l'on eût pincé à la fois ces trois parties égales; elles eussent été toutes à l'unisson entre elles et le premier quart, c'est-à-dire à la double octave aiguë de la corde entière. Mais, cela supposé comme vrai, il y aurait donc eu nécessairement entre les vibrations de deux parties égales un point immobile qui ne suivait ni l'une ni l'autre vibration, et par conséquent deux points immobiles sur les $\frac{3}{4}$ de la corde, et trois dans la corde entière; en comptant pour un de ces points celui où est posé l'obstacle léger, parce qu'il est effectivement entre deux vibrations. M. Sauveur appelle ces vibrations partielles et séparées, ondulations; leurs points immobiles, nœuds; et le point du milieu de chaque vibration, le ventre de l'ondulation.

Lorsque M. Sauveur apporta à l'Académie cette expérience de deux tons égaux sur les deux parties inégales d'une corde, elle y fut reçue avec tout le plaisir que font les nouvelles découvertes; mais

quelqu'un de la compagnie se souvint qu'elle était déjà dans un ouvrage de M. Wallis. Quant à la pensée des nœuds, qui n'était qu'un petit système, on trouva dans l'assemblée le moyen d'éprouver si elle était vraie. On mit sur les points de la corde où, suivant la supposition, se devaient faire les nœuds et les ventres des ondulations, de très-petits morceaux de papier à demi pliés, qui pouvaient tomber sans peine au moindre mouvement. On pinça la corde, et l'on vit avec contentement, et même avec admiration, que les petits papiers des ventres tombèrent aussitôt, et que ceux des nœuds demeurèrent en place. Dans la suite, pour les distinguer mieux, on fit les uns rouges, et on laissa les autres blancs; de sorte que les rouges et les blancs étaient disposés alternativement; et l'on vit toujours qu'il n'y avait que ceux d'une couleur qui tombassent. Les points, qui d'espace en espace se maintiennent immobiles entre tous les autres points qui se meuvent, et dans un corps qui aurait dû prendre du mouvement selon toute sa longueur, auraient été sans doute une grande merveille pour un physicien qui n'y aurait pas été préparé et amené par degrés.

Il paraît par là que l'obstacle léger, placé, comme nous l'avons supposé jusqu'ici, sur un quart de la corde, n'empêche pas, à la vérité, la communication des vibrations de deux parties de

la corde, parce qu'il est léger; mais qu'au moins il empêche une communication facile, parce qu'il est obstacle. Il détermine d'abord les deux parties à faire séparément et indépendamment l'une de l'autre, leurs vibrations. Mais comme elles sont inégales, la plus petite fait ses vibrations beaucoup plus vite ; et parce qu'elle communique toujours avec l'autre, qui est beaucoup plus lente, elle la hâte et la force à suivre son mouvement. Or, cette partie plus grande ne peut jamais, à cause de sa longueur, faire ses vibrations en même temps que la plus petite, et lui obéir, à moins qu'elle ne se partage en parties toutes égales à cette partie qui domine à cause de sa vitesse.

Si au lieu de mettre l'obstacle sur $\frac{1}{4}$, on le met sur $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, etc., ce sera toujours la même chose, et le ton des $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{5}$, etc., ne sera que celui de $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, etc.; en un mot, l'obstacle léger étant posé sur une partie aliquote quelconque de la toute, c'est elle seule qui donne le ton à la partie la plus grande qui est de l'autre côté.

Mais si l'obstacle n'est point sur une partie aliquote; par exemple, si la corde ayant cinq parties, il est sur les $\frac{2}{5}$, ces $\frac{2}{5}$ forçant d'abord les $\frac{3}{5}$ qui sont de l'autre côté à prendre une vitesse égale à la leur, ces $\frac{3}{5}$ ne la peuvent prendre qu'en s'accourcissant et en s'égalant aux $\frac{2}{5}$. Il reste donc $\frac{1}{5}$, qui est la plus petite partie, et dont les vibrations sont les plus promptes Cette petite partie, qui n'a point

été déterminée d'abord par la position de l'obstacle, et qui ne se forme que dans la suite et par une conséquence de la formation des autres, ne laisse pas de donner la loi à tout le reste; et les $\frac{2}{5}$, et les $\frac{3}{5}$ ne rendront le ton que de $\frac{1}{5}$. Si l'obstacle était mis sur $\frac{4}{7}$, il est évident, par la même raison, qu'elle se partagerait aussi en sept parties; c'est la même chose pour tous les autres cas semblables.

En appliquant cette hypothèse sur trois vingtièmes, il semble que ces $\frac{3}{20}$, partageant d'abord la corde en parties égales à elles, il resterait pour petite partie qui devrait dominer le reste $\frac{2}{20}$ ou $\frac{1}{10}$, et qu'ainsi la corde se partagerait en dixièmes. Mais il faut remarquer que l'obstacle doit toujours former un nœud à l'endroit où il est, parce qu'effectivement il arrête en partie les vibrations, et qu'il est le premier principe qui les change. Or, dans l'hypothèse présente, si la corde se partageait en dixièmes, l'obstacle se trouverait sur un ventre, et non sur un nœud; cè qui est impossible; et par conséquent il faut que la corde se partage en vingtièmes.

Donc, que l'obstacle soit mis sur une partie aliquote ou non, la corde se partagera toujours dans le nombre de parties marqué par le dénominateur de la fraction.

Il s'ensuit de là que quelque différentes que soient les parties où l'on met l'obstacle, le ton

est le même toutes les fois que le dénominateur de la fraction est nécessairement le même. Par exemple, la corde étant de 20 parties, il sera indifférent de mettre l'obstacle sur $\frac{1}{20}$, $\frac{3}{20}$, $\frac{7}{20}$, $\frac{9}{20}$, $\frac{11}{20}$, $\frac{13}{20}$, $\frac{17}{20}$, $\frac{19}{20}$. Mais non pas sur $\frac{2}{20}$, $\frac{4}{20}$, $\frac{5}{20}$, etc., parce que ces fractions pouvant se réduire, le dénominateur n'est pas nécessairement le même.

En faisant couler l'obstacle sous 20 divisions de la corde, il est aisé de voir quels sont les nœuds ou intervalles des sons des différentes parties de la corde, comparés au son de la corde entière. En voici une petite Table tirée de l'Hist. de l'Acad.

TABLE.

Partie de la corde divisée en vingtièmes.	*Intervalles rendus par les différentes parties relativement à la corde entière.*
$\frac{1}{20}$, $\frac{3}{20}$, $\frac{7}{20}$, $\frac{9}{20}$, $\frac{11}{20}$, $\frac{13}{20}$, $\frac{17}{20}$, $\frac{19}{20}$.	$\frac{1}{16}$ est la quatrième octave de 1. $\frac{1}{16}$ et $\frac{1}{20}$ sont entre eux

comme 4 : 5, expression de la tierce majeure. C'est-à-dire que si l'on divise une corde 1 en vingtièmes, et que si l'on met d'un côté d'un obstacle léger $\frac{1}{20}$, et de l'autre $\frac{19}{20}$, ou $\frac{3}{20}$ et $\frac{17}{20}$, ou $\frac{7}{20}$ et $\frac{13}{20}$, etc., les sons rendus par les deux parties de la corde feront une tierce majeure avec la quatrième octave de la corde entière.

Ou $\frac{2}{20}$ $\frac{1}{10}$ — $\frac{1}{8}$ est la troisième octave de 1. Or les sons rendus par $\frac{1}{8}$ et $\frac{1}{10}$, sont entre eux réciproquement comme ces longueurs, c'est-à-dire, comme 8 : 10, ou 4 : 5, tierce majeure. Donc les parties de la corde entière $\frac{2}{20}$ et $\frac{18}{20}$ ou $\frac{1}{10}$ et $\frac{9}{10}$ divisée par un obstacle léger, donneront des sons qui seront à la tierce majeure de la troisième octave aiguë de la corde entière.

Ou $\frac{4}{20}$ $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{4}$ est la seconde octave de 1. Mais les sons rendus par $\frac{1}{4}$ et $\frac{1}{5}$, sont entre eux réciproquement comme ces longueurs, ou comme 4 : 5, c'est-à-dire, qu'ils seront à la tierce majeure de la seconde octave de 1 ou de la corde entière.

REMARQUE.

Une expérience qui méritait bien d'être faite, et qu'il ne paraît pas qu'on ait tentée, c'eût été de diviser la corde entière en parties égales, et une de ces parties égales en deux autres qui eussent un rapport incommensurable entre elles, comme celui de 1 à $\sqrt{2}$, ou $\sqrt{3}$, ou $\sqrt{5}$; et de laisser l'incommensurable d'un côté de l'obstacle léger; et le reste de la corde, de l'autre.

QUESTIONS.

Si les deux parties, dans lesquelles la corde entière est divisée par l'obstacle léger, sont incommensurables entre elles :

1°. Quel sera le son rendu par les deux parties?

2°. Quel rapport aura ce son avec celui de la corde entière?

3°. Y aura-t-il sur la corde pincée, après avoir ainsi placé l'obstacle léger, des ondulations, des nœuds, des ventres, et des points immobiles?

4°. Dans la supposition qu'il y ait des nœuds, où seront-ils placés?

RÉPONSE.

Lorsque les parties de la corde sont incommensurables, n'arrivera-t-il pas un phénomène analogue à celui que rapportent quelques auteurs d'optique, qu'il a si fort embarrassés. C'est la vision confuse de l'objet, lorsque les rayons réfléchis ou rompus entrent dans l'œil convergents; c'est-à-dire, comme s'ils venaient d'un point placé derrière l'œil. Si cela est, voilà des choses communes entre deux sensations d'une espèce bien différente.

Il est évident qu'en continuant la Table précédente, le mouvement de l'obstacle léger, toujours promené de l'une de ces parties à l'autre, produirait une suite irrégulière de tons, tantôt les mêmes, tantôt différents; et qu'un instrument de musique, en qui il se trouverait quelque chose de pareil, ferait ce qu'on appelle des sauts, et passerait d'un ton à l'autre, ou reviendrait au même,

sans aucune proportion sensible; sans degrés successifs, et contre toutes les règles connues. Aussi la trompette marine qui n'est qu'un monocorde, où le doigt tient lieu de l'obstacle léger, a-t-elle de ces bizarreries qui avaient été inexplicables jusqu'à M. Sauveur, et qui deviennent fort claires par le système des ondulations. La trompette ordinaire, le cor de chasse, les grands instruments à vent, sont pareillement sujets à ces irrégularités; elles naissent de la violence de l'inspiration. Si les deux moitiés de l'instrument font séparément leurs oscillations, le son monte à l'octave. Si, la force de l'inspiration étant augmentée, les tiers de l'instrument, ou plutôt de l'air qu'il contient, font séparément leurs oscillations, on aura la douzième. Si on augmente successivement l'inspiration, et qu'on fasse osciller les $\frac{1}{4}$, les $\frac{1}{5}$ et les $\frac{1}{6}$, etc., l'instrument fera des sauts, et rendra des sons dont il est facile de connaître le rapport au son le plus grave.

La division de l'air, contenu dans les tuyaux des flûtes, suit cette progression 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, etc.; et quoique la nature des cors de chasse, des clairons et des trompettes ne soit pas tout-à-fait la même que celle de ces instruments, l'inspiration produit en eux les mêmes divisions. D'où il est aisé de conclure qu'ils n'ont aucun son moyen entre la première octave et la seconde; qu'un seul son moyen, entre la seconde octave et la troi-

sième ; que trois sons moyens, entre la troisième octave et la quatrième, etc.

On peut proposer ici un problème. La longueur de la flûte et son ouverture étant données, trouver la force de l'inspiration, pour que l'instrument fasse des sauts; passe, par exemple, de la première octave 1 à la seconde $\frac{1}{2}$.

Voici comment je le résous. Il est à présumer que les deux parties de l'air contenu dans l'instrument, ne commencent à osciller séparément que lorsque l'inspiration a été assez forte, pour donner à l'air entier la plus grande vibration qu'il peut exercer, et le couper, pour ainsi dire, en deux parties égales. Mais, en considérant, comme nous avons fait jusqu'à présent, et comme le calcul et l'expérience nous y autorisent, l'air contenu dans la flûte comme une corde dont le poids de l'atmosphère était le poids tendant, il est évident que la plus grande oscillation de l'air contenu dans la flûte répondra au plus grand écart de la corde. Or nous avons trouvé le plus grand écart de la corde, la force pulsante étant donnée; nous trouverons donc ici, par la même voie et par la même formule, la force pulsante ou la violence de l'inspiration, si le plus grand écart est donné. Mais le plus grand écart est donné, c'est le diamètre de l'ouverture de la flûte ; donc nous aurons la violence de l'inspiration ou la force pulsante $F = \frac{2a\sqrt{PG}}{\sqrt{L}}$.

La même formule aura lieu pour tous les autres sauts, en supposant la flûte raccourcie : ainsi veut-on avoir la violence de l'inspiration, pour que l'air contenu se divise en trois parties, et par conséquent pour que la flûte fasse le saut $\frac{1}{3}$; on n'a qu'à employer dans la formule au lieu de L, $\frac{2L}{3}$; et ainsi des autres sauts.

On observera que tout ce que j'ai dit jusqu'à présent, concerne les tuyaux prismatiques et cylindriques: Il serait peut-être plus difficile de déterminer leurs sons, s'ils étaient supposés de quelque figure dont les côtés fussent convergents ou divergents. Mais on pourrait toujours rapporter l'air qu'ils contiendraient à une corde, le poids de l'atmosphère au poids tendant, et résoudre les problèmes par les formules que nous avons données.

On peut tirer, de ce que nous avons dit sur les flûtes, une manière de fixer le son. Ce sera le sujet de ce dernier paragraphe.

XI.

Avant qu'une corde, dont la longueur est 2, soit accourcie jusqu'à n'être plus que 1, c'est-à-dire, à l'octave en haut du son qu'elle rendait auparavant, elle peut passer par autant de divisions que l'on voudra. M. Sauveur, dans son nouveau système de Musique, fixe ce nombre de divi-

sions à 43; et ces 43 parties, qu'il appelle *mérides* et qui remplissent toute l'étendue de l'octave, donnent les tons les plus sensibles, et les plus ordinaires qui y soient compris. Mais si l'on veut aller à des divisions de sons plus délicates, il faut encore diviser chaque méride en 7 parties, qui s'appelleront *eptamérides;* et l'on aura par conséquent dans une octave, 301 eptamérides.

Les vibrations de deux cordes égales doivent toujours aller ensemble, commencer, finir, recommencer dans le même instant. Mais celles de deux cordes inégales doivent être tantôt séparées et tantôt réunies; et d'autant plus long-temps séparées, que les nombres, qui expriment l'inégalité de ces cordes, seront plus grands. Car, que deux cordes soient entre elles comme 1 : 2, et qu'elles commencent en même temps leurs vibrations, il est évident, par tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, qu'après deux vibrations de la plus courte et de la plus aiguë, et une vibration de l'autre, elles recommenceront à partir ensemble; et qu'ainsi, sur deux vibrations de la plus courte, il y aura toujours une réunion de vibrations de toutes les deux. Si elles étaient comme 24 : 25, il n'y aurait une réunion de leurs vibrations qu'à chaque 25e vibration; et il est clair que, pour de plus grands nombres, les réunions sont encore plus rares.

Voilà bien des rapports, mais rien d'absolu.

Pour s'entendre, il faudrait fixer un terme au-dessus duquel on prît les tons aigus; et au-dessous les tons graves. A cet effet, on s'est servi et on se sert encore d'un petit tuyau de bois ou de métal, ajusté à l'extrémité d'un soufflet chargé d'un poids qui en chasse l'air et qui fait résonner le tuyau. Cet instrument s'appelle un ton. Ce nom lui vient de son usage; car c'est par son moyen que l'on détermine le ton sur lequel les voix et les instruments doivent s'accorder dans un concert; et comme les musiciens souhaitent que ce ton soit toujours le même, ils supposent que l'instrument dont ils usent pour le retrouver d'un jour à l'autre, le rend exactement : supposition qui n'est pas vraie à la rigueur; car 1°. un tuyau d'orgue de quatre pieds, qui par sa nature est beaucoup plus juste qu'un petit instrument de bois ou de métal, ne donne pas toujours le même son; 2°. la matière du petit tuyau étant susceptible d'altération, le seul usage qu'on en fait, le temps, cent autres accidents doivent en changer sensiblement le son au bout de quelques années; 3°. il est constant que l'inspiration plus ou moins forte hausse ou baisse le son dans un tuyau; 4°. les changements qui se font dans le poids, et la chaleur de l'atmosphère, etc.

Ce sont ces raisons et d'autres qui déterminèrent M. Sauveur à chercher, par une autre méthode, à fixer le son. On peut voir de quelle manière il

s'y prit, dans l'*Histoire de l'Acad.*, *année 1700, page 137*, et quel fut son succès. Lorsque M. Sauveur communiqua ses vues à l'Académie, on pensa d'abord, dit M. de Fontenelle, à s'assurer des expériences sur lesquelles il fondait la détermination du son fixe, et des commissaires furent nommés à cet effet. M. Sauveur en rendit compte lui-même, et avoua que, pour cette fois, elles n'avaient pas réussi. La difficulté de les recommencer, l'appareil qu'il faut pour cela, furent cause qu'on en demeura là. Soit donc qu'il y eût de l'incertitude dans la méthode de M. Sauveur, ou beaucoup de difficulté à s'en servir, le petit tuyau prévalut, et continua de donner le ton dans la chapelle et dans l'Opéra.

Cependant les objections qu'on peut faire contre cet instrument sont solides; et je ne doute nullement qu'en l'employant sans précaution, il ne donne en différentes contrées et dans un même lieu, sous différentes températures de l'air, le ton ou un peu plus haut ou un peu plus bas. Mais n'y aurait-il pas moyen d'obvier aux altérations qui surviennent soit dans la matière de l'instrument, soit dans le poids tendant, ou dans l'atmosphère? C'est sur quoi je vais communiquer mes conjectures.

J'ai décrit plus haut la construction du ton tel que nous l'employons aujourd'hui; voici comment je desirerais qu'on le corrigeât.

Je voudrais qu'il fût composé de deux parties mobiles, en vertu desquelles il pût s'allonger ou s'accourcir; car, après cela, il ne s'agirait plus que de savoir quand et de combien précisément il faudrait l'allonger ou l'accourcir pour lui conserver le même son.

Pour parvenir à cette connaissance, revoyons les causes qui produisent de l'altération dans le ton, tel que nous l'avons. S'il n'y en a que trois, et que nous puissions prévenir l'une et calculer les effets des deux autres, il ne sera pas difficile de conserver le même son au ton composé de deux parties mobiles.

L'altération de l'atmosphère quant au poids, son altération quant à la chaleur, et les changements que ces deux causes occasionnent dans la matière de l'instrument, sont les trois inconvénients auxquels il faut remédier.

On remédiera au dernier, en donnant au ton une extrême épaisseur relativement à sa longueur, et en le construisant du métal sur lequel le froid et le chaud font le moins d'impression. Cette précaution est d'autant plus sûre, qu'il n'y a que le changement dans la longueur d'un tuyau qui en rend le son plus ou moins aigu, ainsi que l'expérience nous l'apprend, et que nous l'avons trouvé par le calcul.

Pour ce qui regarde la température de l'air, le thermomètre indiquera les vicissitudes de l'état

de l'atmosphère, quant à la chaleur, et le baromètre ses altérations, quant à sa pesanteur. Il ne serait plus question que de graduer le tuyau mobile, eu égard aux effets de ces deux causes, pour le même lieu; et eu égard aux mêmes effets et au poids du mercure, pour deux différents lieux de la terre.

Des expériences réitérées apprendraient ce que la première, ou les vicissitudes de l'état de l'atmosphère, quant à la chaleur, produisent sur le son; et le moyen de faire ces expériences, ce serait d'avoir deux monocordes à l'unisson, et de les placer en deux endroits où la chaleur de l'air fût fort différente, et assez voisins pour qu'on pût les entendre en même temps et comparer les sons qu'ils rendraient.

Le calcul donnerait exactement les effets de l'altération de l'atmosphère, quant à son poids; car, connaissant la plus grande et la plus petite hauteur du vif-argent dans le baromètre, on trouverait aisément le ton pour ces grande et petite hauteurs et pour toutes les intermédiaires, et par conséquent la quantité précise dont il faudrait allonger ou raccourcir l'instrument d'un moment à l'autre, pour lui conserver le même son.

Quand, à l'aide de l'expérience ou du calcul, on aurait gradué un tel instrument, je crois qu'on pourrait se promettre d'exécuter un concert dans dix ans et à mille lieues, sur le même ton qu'on

l'aurait exécuté aujourd'hui à Paris. On n'aurait pour cela qu'à savoir quelles étaient les hauteurs du baromètre et du thermomètre à Paris, et consulter ailleurs, ou dans un autre temps, les mêmes machines, pour en apprendre de combien il serait à propos d'allonger ou d'accourcir le ton gradué, à moins qu'il ne fallût le laisser au même degré; ce qu'elles diraient aussi. Si le thermomètre demandait qu'on l'allongeât d'une partie, et le baromètre d'une autre, on l'allongerait de deux; et ainsi pour toute autre supposition.

Il n'y a plus que l'inspiration plus ou moins forte qui pût tromper l'attente. Mais quiconque sait emboucher un instrument ménagera son haleine de manière à ne pas faire sauter le ton; ce qui suffira : car il n'importe aucunement qu'il soit plus ou moins fort. Il ne s'agit que de ne point occasioner de sauts à l'instrument; ce qui est toujours facile.

RÉSULTAT.

Pour avoir le son fixe, il faut donc construire un instrument de deux parties mobiles, d'un métal sur lequel le froid et le chaud fassent le moins d'impression.

Anéantir cette impression par l'épaisseur considérable que l'on donnera au tuyau, relativement à sa longueur.

Graduer ce tuyau sur les altérations qui sur-

viennent dans le poids tendant, ou dans la pesanteur de l'atmosphère, à l'aide du calcul et du baromètre.

Corriger cette première graduation par les expériences que nous avons indiquées sur les effets de la chaleur, dont le thermomètre indiquera la quantité.

Cette préparation suffit pour un même lieu de la terre; mais il faudra encore avoir égard à la pesanteur du mercure pour deux lieux différents.

OBJECTION.

Ce système de la graduation d'un tuyau composé de deux parties mobiles suppose, me dira-t-on, que la différence qui survient sur le poids tendant, à l'occasion des vicissitudes de l'atmosphère, influe sensiblement sur la longueur du tuyau; car si la quantité dont il faudrait l'allonger ou le raccourcir, pour le conserver au même ton, était peu considérable, la graduation pourrait devenir impraticable, et l'expédient proposé pour la fixation du son ne servirait à rien.

RÉPONSE.

Ce raisonnement est juste; et je conviens que la graduation du tuyau est impossible, si la différence qui survient dans le poids tendant, ou dans la pesanteur de l'atmosphère, n'influe pas

sensiblement sur la longueur du tuyau. Mais l'effet de cette différence est considérable ; car, selon la température de l'air, il y a tel tuyau qui rend des sons qui sont entre eux dans la raison des nombres 840714, 960771, ou dans le rapport de 8 à 9, ainsi qu'on l'a vu ci-dessus; ce qui prend plus d'un demi-pied sur la longueur entière d'un tuyau de huit pieds.

Or, quel inconvénient y aurait-il à se servir d'un tuyau de cette longueur pour fixer le son? On aurait donc alors l'espace de plus d'un demi-pied à graduer : or, cet emploi est assez considérable pour admettre un très-grand nombre de divisions, et promettre, dans la fixation du son, toute l'exactitude qu'on peut desirer.

FIN DU PREMIER MÉMOIRE.

SECOND MÉMOIRE.

EXAMEN SUR LA DÉVELOPPANTE DU CERCLE.

Voyez le SOMMAIRE *de ce Mémoire*, *page* 386.

Les géomètres ont distingué des courbes de deux espèces; des courbes géométriques, et des courbes mécaniques.

Ils entendent, par une courbe géométrique, celle dont la nature est exprimée par une équation qui ne contient que des quantités finies; et par une courbe mécanique, celle dont la nature ne peut s'exprimer que par une équation qui contienne des différences.

Ils ont ensuite considéré les courbes géométriques relativement au plus grand exposant de l'abscisse ou de l'ordonnée : ou plus généralement, relativement à la dimension du produit le plus grand que forment les variables, soit séparées, soit mêlées ensemble, dans les équations qui expriment la nature de ces courbes; et ils en ont fait différents genres, selon ce plus haut exposant de l'abscisse et de l'ordonnée, ou selon cette dimension du plus grand produit que forment les variables, soit séparées, soit mêlées.

Ainsi, ils ont appelé courbes du second genre(1), celles dont la nature est exprimée par des équations, où 2 est le plus haut exposant de l'abscisse x, ou de l'ordonnée y; ou par des équations, dans lesquelles $x\,y$, produit de deux dimensions, est le plus haut qui s'y rencontre. De même que, selon eux, les courbes du troisième genre sont celles dont la nature est exprimée par des équations, où 3 est le plus haut exposant de l'abscisse x, ou de l'ordonnée y; ou par des équations, dans lesquelles il ne se rencontre point de plus haut produit que xy^2 ou x^2y de trois dimensions; et ainsi de suite.

Je n'ai garde de traiter ces distinctions d'arbitraires; elles sont fondées dans la nature des choses. Il y a en effet des courbes, dont l'équation contient nécessairement des différences; et d'autres, dont l'équation n'en contient point; des courbes dont la nature s'exprime par une équation où le plus haut produit des variables n'est que de deux dimensions; et d'autres, dont la nature s'exprime par une équation où ce produit est de trois, quatre, cinq, etc., dimensions.

Mais je crains bien qu'on n'ait eu trop d'égard à ces distinctions; et que, par je ne sais quelle délicatesse, on n'ait pas fait des courbes mécaniques autant d'usage qu'on aurait pu, et qu'on n'ait attaché une élégance imaginaire à n'em-

(1) On dit : courbes du second degré, troisième degré, etc. Édit.

ployer dans la construction des équations qu'une courbe d'un certain genre, dans des cas où une courbe d'un genre supérieur satisfaisait également, et se traçait avec plus de facilité.

Cependant Newton et Leibnitz, dont l'autorité était assez grande en mathématiques pour entraîner le reste des géomètres, ont reconnu, il y a long-temps, que les courbes géométriques d'une construction simple devaient être préférées, dans la solution des problèmes, à des courbes d'une équation moins compliquée, mais d'une construction plus difficile; et c'est par cette seule raison que tous les géomètres abandonnent unanimement la parabole pour le cercle, sans en excepter Descartes, qui, perdant ailleurs de vue la facilité de la description, prononce généralement que, dans les constructions des équations, il faut bien se garder d'employer une courbe d'un genre supérieur, quand celle d'un genre inférieur suffit.

Mais pourquoi n'en serait-il pas des courbes mécaniques, lorsqu'elles sont faciles à décrire, ainsi que des courbes géométriques qui ont cet avantage? Cette question est d'autant plus fondée, que la description d'une ligne géométrique quelconque, même du cercle et de la ligne droite, est une opération mécanique et toujours sujette à erreur, mais que la géométrie suppose exacte.

Cette science n'aurait-elle de l'indulgence que dans ces deux occasions? Si l'on augmentait le

nombre de ses instruments d'un nouveau compas, qui fût d'un usage aussi sûr et aussi exact que celui dont on se sert pour tracer le cercle, et qui facilitât un grand nombre d'opérations; serait-elle bien fondée à le rejeter?

Si deux branches de cuivre ou d'acier sont assemblées fixement en un point, et que l'extrémité de l'une tourne autour de l'extrémité de l'autre, la première tracera sur un plan une courbe fort connue.

Si vous enveloppez un cercle de cuivre ou d'acier, d'une chaîne fort mince, l'extrémité de cette chaîne tracera, soit en s'enveloppant, soit en se développant, une courbe dont personne, à ce que je crois, n'a encore recherché les propriétés.

Le premier de ces instruments est un compas ordinaire; et la courbe tracée est un cercle : le second est le compas que je propose; et la courbe tracée sera la développante du cercle.

Or, conçoit-on que l'un soit plus simple que l'autre, et que la description du cercle puisse être plus facile et plus rigoureuse que celle de sa développante?

C'est la facilité qu'on a de tracer cette développante, et la multitude des cas où sa description peut avoir lieu, qui m'ont déterminé à en examiner les propriétés. Je souhaite que le peu que j'en ai découvert, engage, sinon les géomètres, du moins les faiseurs d'instruments de mathématiques

à s'en servir. C'est en leur faveur que j'ai laissé dans ce mémoire quelques problêmes que j'en aurais bannis, si je n'avais écrit que pour les savants.

PROBLÈME I.

Diviser un arc de cercle A F B (fig. 1) *en une raison quelconque, commensurable ou incommensurable. Soit, par exemple, proposé de trouver le point* F, *tel que* A F *soit à* F B *comme* $1 : \sqrt{5}$.

SOLUTION.

Tracez la développante *A D E*; tirez de l'extrémité *B* de l'arc donné, la tangente *B G E*; divisez cette tangente au point *G* en deux parties qui soient entre elles dans la raison donnée de 1 à $\sqrt{5}$. Décrivez du rayon *C G*, l'arc *G D* qui rencontre la développante en *D*. Achevez sur *C D*, qui est égale à *C G*, le triangle *C D F* entièrement égal au triangle *C B G*. Je dis que le point *F* est le point cherché.

DÉMONSTRATION.

Le triangle *D F C* étant tout-à-fait égal au triangle *C B G*, le côté *D F* touche le cercle en *F*; donc, par la nature de la développante, il est égal à l'arc *A F*; il est de plus égal au côté *B G* du triangle *C B G*. Mais la ligne entière *B G E* est égale à l'arc entier *A F B*. Donc la partie *B F* de cet arc est égale à *G E*.

nombre de ses instruments d'un n E. Mais BG :
qui fût d'un usage aussi sûr 1 : $\sqrt{5}$. Ce qu'il
celui dont on se sert pour
facilitât un grand nor
elle bien fondée à le

Si deux branch moyen de cette dévelop-
assemblées fixer dans un cercle, tel poly-
mité de l'une irrégulier qu'on desirera.
l'autre, la

PROBLÈME II.

courbe fo

Si vo *secteur de cercle* A C D *égal à un*
cier. *quelconque donné* a b, fig. 2.
ch
d

SOLUTION.

Je fais $a : CD :: x : b$, et j'ai $x = \frac{ab}{CD}$. Je tire ensuite une tangente indéterminée au cercle donné. Je prends sur cette tangente la partie $DE = \frac{ab}{CD}$. Je décris, avec l'instrument que j'ai proposé, la développante AE qui passe par le point E. Je dis que le double du secteur ACD est égal à l'espace donné ab.

DÉMONSTRATION.

Le secteur $ACD = \frac{AD \times CD}{2}$. Mais $DE = AD$. Donc le secteur $= \frac{DE \times CD}{2}$. Substituez à DE sa valeur $\frac{ab}{CD}$, et il vous viendra le secteur

Donc le double du secteur $= a\ b$. Ce qu'il [illegible]ontrer.

PROBLÈME III.

[illegible]uver un espace rectiligne égal au secteur [illegible]érieur quelconque A H B, fig. 3.

SOLUTION.

Prolongez le côté HA en F, où ce côté soit rencontré par la ligne BCF qui part du point B et qui passe par le centre C du cercle. Prolongez cette ligne BCF en I. Tirez les perpendiculaires HI et AL. Tracez du point A la développante AE, et tirez la tangente BE. Je dis que l'espace $ABH = \frac{FB \times HI}{2} - \frac{FC \times FA \times HI}{2\,FH} - \frac{BC \times BE}{2}$.

DÉMONSTRATION.

La surface du triangle $FBH = \frac{FB \times HI}{2}$. Mais $FH : HI :: FA : AL = \frac{FA \times HI}{FH}$. Donc la surface du triangle $FAC = \frac{FC \times FA \times HI}{2\,FH}$. Donc l'espace $ACBH = \frac{FB \times HI}{2} - \frac{FC \times FA \times HI}{2\,FH}$. Mais l'espace $ACB = \frac{BC \times BE}{2}$. Donc l'espace

$$ABH = \frac{FB \times HI}{2} - \frac{FC \times FA \times HI}{2\,FH} - \frac{BC \times BE}{2}.$$

Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME IV.

Trouver par le moyen de la développante A E, *un espace rectiligne égal au segment* A Q F. Voy. fig. 4.

SOLUTION.

Prenez sur la tangente EF la ligne EK = au sinus AB. Je dis que le triangle CFK est égal au segment AQF.

DÉMONSTRATION.

Le triangle $CFK = \frac{CF \times FK}{2} = CF \times \frac{FE - EK}{2} = \frac{CF \times \text{arc}\,AQF}{2} - \frac{CF \times AB}{2} =$ au secteur $ACFQ$ — le triangle ACF = au segment AQF. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME V.

Trouver un espace rectiligne égal à une portion quelconque A F B *du segment circulaire,* A B *étant perpendiculaire ou non à* F C. Voy. fig. 4.

SOLUTION.

Ayant mené du point B la perpendiculaire BD sur AC; on prendra sur la tangente EF,

la partie $EV = BD$; et ayant joint VC, on aura le triangle $CFV =$ à l'espace $AQFB$.

DÉMONSTRATION.

$$CFV = \frac{CF \times FV}{2} = CF \times \frac{FE - EV}{2} =$$
$$\frac{CF \times \text{l'arc } AQF}{2} - \frac{CF \times BD}{2} = \frac{CF \times \text{l'arc } AQF}{2}$$
$- \frac{CA \times BD}{2} =$ au secteur $AQFC$ — le triangle $ABC =$ l'espace curviligne $AQFB$. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME VI.

Trouver une ligne droite égale à une portion quelconque AEG *de la développante du cercle.*

SOLUTION.

Soient (*fig.* 5) du point E la tangente EF et la perpendiculaire EO à CE; que cette perpendiculaire soit rencontrée en O par la ligne CF prolongée et qui passe par le point de contangence F. Je dis que l'arc AEG est égal à la moitié de la ligne FO.

DÉMONSTRATION.

Ayant tiré la tangente ef infiniment proche de EF et nommé CA ou CF, a; l'arc AF, x; l'élément Ff, dx. Les secteurs semblables CFf, Eef donneront $CF, a : fF, dx :: EF, x : Ee$

$= \frac{x\,dx}{a}$ et intégrant on aura $AE = \frac{x^2}{2a}$. Mais à cause des triangles rectangles semblables CFE, FEO, on a $CF, a : FE, x :: FE, x : FO = \frac{x^2}{a}$. Donc $FO = 2\,AE$ ou $AE = \frac{FO}{2}$. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME VII.

Trouver un espace rectiligne égal à l'espace AFEG. Voy. fig. 5.

SOLUTION.

Je dis que l'espace $AEFG$ est égal au tiers du triangle EFO.

DÉMONSTRATION.

Le secteur élémentaire $Efe = \frac{Ee \times EF}{2} = \frac{x^2\,dx}{2a}$, par la proposition précédente, dont l'intégrale donne l'espace $AFEG = \frac{x^3}{2 \cdot 3a}$. Mais le triangle $EFO = \frac{EF \times FO}{2} = \frac{x^3}{2a}$. Donc l'espace $AFEG = \frac{1}{3}$ du triangle EFO. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE I.

Si l'on prend $FK = \frac{1}{3}\,FO$ et qu'on tire EK. Je dis que le triangle CEK sera égal à l'espace mixtiligne $CAGEF$.

Car $EFK = AGEF$ et $CFE = CABF$.
Donc $CABF + AGEF$ ou l'espace mixtiligne $CAGEF = CFE + EFK$ ou CEK.

COROLLAIRE II.

Si on retranche des espaces CEK, $CAGEF$, la partie commune CEF, on aura $CAGE = EKF = \frac{1}{3} FEO = AGEF$.

Ce que l'on peut démontrer encore en cette sorte. $CEF = CABF$. Donc, en ôtant la partie commune CBF, reste $BEF = CBA$, et ajoutant de part et d'autre $BAGE$, on a $CAGE = AGEF$.

COROLLAIRE III.

Si l'on avait la rectification d'un arc de cercle quelconque, la développante donnerait la quadrature du cercle. Parce que, faisant de la ligne droite une tangente au cercle, à l'extrémité de l'arc auquel elle serait égale, l'autre extrémité de cet arc serait l'origine de la développante. Or on va voir qu'un point de la courbe étant donné avec son origine, on a la quadrature du cercle.

COROLLAIRE IV.

Si, le point E de la développante, la rectification de la partie AE, la quadrature de l'espace CAE, étant donnés, on peut trouver l'origine A de la courbe, on aura la qua-

drature du cercle; car *FA* sera toujours égale à *FE*.

COROLLAIRE V.

Si l'on peut trouver la quadrature du segment *AGE*, la rectification de la partie de la courbe *AGE*, le point *E* de la courbe, la quadrature de l'espace *CAGE*, étant donnés, sans supposer l'origine de la courbe donnée, on aura bientôt cette origine; car ôtant de l'espace quarrable *CAGE* l'espace *AGE*, il restera la surface du triangle *CAE* dont les deux côtés *CA*, *CE* sont donnés de longueur, le côté *CE* de position, et le lieu du sommet *A* dans la circonférence du cercle. Mais par le corollaire précédent, si l'on a l'origine de la courbe *A* et le point *E*, on a la quadrature du cercle.

PROBLÈME VIII.

L'origine de la développante AE *étant donnée avec un de ses points* E, *trouver ses autres points,* Fig. 6.

SOLUTION.

Tirez du point *E*, la tangente *FE*. Divisez l'arc *AF* en un certain nombre de parties égales *Aa*, *aa*, *aa*, etc. Divisez la tangente *FE* en un même nombre de parties égales. Prenez l'arc *Ff* = une des parties égales de l'arc *AF*. Tirez la tangente *fe*. Prenez *fe* = *FE* + une des parties

égales de FE. Je dis que l'extrémité de la ligne fe appartiendra à la développante.

DÉMONSTRATION.

Il est évident que chaque partie de la tangente FE est égale à chaque partie Aa, de l'arc AF; donc si l'on augmente l'arc AF d'une partie égale aux précédentes, il faudra pareillement augmenter la tangente FE d'une partie égale à une de celles dans lesquelles on l'a divisée, pour avoir une ligne fe qui soit toujours égale à l'arc Af, et qui, étant supposée tangente en f, ait son extrémité dans la développante.

PROBLÈME IX.

Deux points E, e (fig. 6), *de la développante étant donnés, trouver les autres.*

SOLUTION.

Tirez les tangentes EF, fe; prenez l'arc $Fa = Ff$; tirez la tangente aE, il est évident qu'il doit y avoir la même différence de aE à FE, que de FE à fe.

On peut encore diviser l'arc Ff en un certain nombre de parties égales, et partager la différence de fe à FE en un même nombre de parties égales. On voit, sans qu'il soit besoin de le démontrer, qu'en faisant Fa égale à une des parties de l'arc Ff, et aE égale à FE moins une des parties de la

différence de fe à FE, l'extrémité de aE appartiendra à la développante.

PROBLÈME X.

Trouver le centre de gravité d'un arc circulaire A F. Voy. fig. 7.

SOLUTION.

Tirez la ligne CP qui divise l'arc AF par la moitié. La tangente PO et le sinus AV. Joignez CO, et menez AI parallèle à CP et IG parallèle à OP. Je dis que le point G sera le centre de gravité de l'arc.

DÉMONSTRATION.

Les géomètres savent que le centre de gravité G d'un arc APF doit être sur la ligne CP, à une distance du centre C, telle que $CP \times AV = CG \times AP$; c'est-à-dire, que CG soit à CP comme AV à l'arc AP ou à la tangente PO. Or, c'est ce que donne la construction précédente; car on a les triangles semblables CPO, CGI, et par conséquent $CG : CP :: GI : PO :: AV : PO$. Donc, etc. Ce qu'il fallait démontrer.

COROLLAIRE.

Soit M le centre de gravité du secteur CAF. On sait que $CM = \frac{2}{3}\, CG$. Ainsi, ayant le centre

de gravité G de l'arc, par le moyen de la développante AO, on aura facilement celui du secteur.

PROBLÈME XI.

Construire une équation cubique de cette forme $x^3 - px = \pm q$, *où le cube de* $\frac{p}{3}$ *est supposé plus grand ou non moindre que le carré de* $\frac{q}{2}$. *Cette construction demande quelques préparations par lesquelles nous allons commencer.*

LEMME I.

Dans tout quadrilatère inscrit, le rectangle fait des diagonales est égal à la somme des deux rectangles faits des deux côtés opposés. Ainsi (fig. 8) *je dis que dans le quadrilatère* ABCD, $AC \times BD = AB \times CD + AD \times BC$.

DÉMONSTRATION.

Tirez la ligne AE de manière que l'angle BAE soit égal à l'angle CAD, et que vous ayez par conséquent l'angle $CAB = EAD$. Mais les angles ABE et ACD sont égaux, de même que les angles ADE et ACB, parce que les deux premiers, de même que les deux seconds, sont appuyés sur le même arc. Donc les triangles ABE et ACD, et les triangles ADE et ACB sont semblables.

Les deux premiers donnent $AB : BE :: AC : CD$.

Les deux seconds donnent $AD : DE :: AC : CB$.

Donc $AB \times CD = AC \times BE$, et $AD \times CB = AC \times DE$. Et $AC \times DE + AC \times BE = AB \times CD + AD \times CB$. Ou $AC \times BE + DE = AB \times CD + AD \times CB$. Ce qu'il fallait démontrer.

LEMME II.

Si l'on inscrit dans un cercle (fig. 9) *un triangle équilatéral* A C B, *et que l'on tire d'un de ses angles* A *la ligne* A E, *et du point* E *les cordes* C E, E B, *je dis que la corde* A E *sera égale à la somme des deux cordes* C E, B E.

DÉMONSTRATION.

Par le lemme précédent, $AE \times BC = EC \times AB + AC \times EB$. Mais par supposition, les côtés du triangle sont égaux; donc, en les ôtant des deux membres de l'équation, on aura $AE = BE + EC$. Ce qu'il fallait démontrer.

LEMME III.

Soit A B C D (fig. 10), *un arc d'un cercle donné, dont le diamètre est* A F, A B *le tiers de cet arc*, A D *la corde donnée de l'arc entier, trouver la valeur de la corde de l'arc* A B.

Prenez l'arc $BC = BA$; faites de l'extrémité F du diamètre les arcs FE, $FG =$ l'arc AB; tirez les cordes AB, BC, CD, AC, AD, BD et AE, EF, FG, EG; nommez le diamètre AF, $2a$, la corde donnée AD, $2b$, la corde AB et ses égales x, la corde AC et ses égales y.

A cause du triangle rectangle AEF, on a $(AE)^2 = 4a^2 - x^2$, et AE ou $AG = \sqrt{4a^2 - x^2}$.

Mais les deux figures à quatre côtés $ABCD$ et $AEFG$, donneront par le lemme I, $y^2 - x^2 + 2bx$ et $2ay = \sqrt{4a^2 - x^2} \times 2x$, d'où l'on tire $y^2 = \frac{4a^2x^2 - x^4}{a^2}$. Donc $\frac{4a^2x^2 - x^4}{a^2} = x^2 + 2bx$, ou $x^3 - 3a^2x = -2a^2b$.

COROLLAIRE.

La corde AB est donc une des racines affirmatives de l'équation $x^3 - 3a^2x = -2a^2b$, et la corde de la troisième partie de l'arc qui est de l'autre côté de AD, l'autre racine positive de l'équation; car on trouve la même chose, soit que x signifie le tiers de l'un de ces arcs ou le tiers de l'autre; ce qui paraîtra, en appliquant le même raisonnement à l'autre arc.

Il faut seulement remarquer que la quantité positive b ne peut surpasser a; car si $2b > 2a$, alors la corde AD sera plus grande que le diamètre.

Cela posé, je passe à la solution du problème

que je me suis proposé, savoir, de construire l'équation $x^3 - p\,x = \pm\, q$.

SOLUTION.

Je commence par transformer la proposée en $x^3 - 3\,a^2 x = \pm\, 2\,a^2 b$, en substituant a^2 à $\frac{p}{3}$ et $2\,a^2 b$ à q. J'observe, après la transformation, que $\frac{p^3}{27}$ étant plus grand par supposition que $\frac{q^2}{4}$, a^6 sera plus grand que $a^4 b^2$, a^2 que b^2 et a que b.

Je décris ensuite (*fig.* 11) un cercle du rayon, a. Je tire la corde $AD = 2\,b$. Je trace la développante AE. Je mène la tangente DE que je partage en trois parties égales; du centre O et du rayon OG, je décris l'arc de cercle GF; je construis sur $OG = OF$ le triangle OBF tout-à-fait égal au triangle ODG. Donc $BF =$ l'arc AB et $AB = \frac{1}{3}\,AD$.

Je prends $BC = AB$; CD sera donc égale à AB: du point B et du côté BH, j'inscris le triangle équilatéral BHK, et je tire les cordes AB, HA, AK. Je dis qu'elles seront les trois racines de l'équation $x^3 - 3\,a^2 x = \pm\, 2\,a^2 b$.

DÉMONSTRATION.

Il est évident, par le dernier lemme, que si AB est la corde du tiers de l'arc AD, elle sera une des racines positives de l'équation $x^3 - 3\,a^2 x = -\, 2\,a^2 b$. Et que la corde de la troisième par-

tie de l'arc $AKHD$ sera l'autre racine positive de la même équation. Mais il n'est pas moins évident, par la nature de la développante, que l'arc AB est le tiers de l'arc AD.

Et voici comment je démontre que AK est le tiers de l'arc $AKHD$.

L'arc $ABCD$ + l'arc $AKHD$ = la circonférence. Mais l'arc AB + l'arc AK sont égaux pris ensemble au tiers de la circonférence. D'ailleurs, l'arc AB est égal au tiers de l'arc $ABCD$. Donc l'arc AK est égal au tiers de l'arc $AKHD$.

Donc ces deux cordes sont les racines positives de l'équation proposée; et leur somme, la troisième racine, en changeant le signe, parce que le second terme de l'équation manque. Mais, lemme II, $AH = AB + AK$. Donc AH est la troisième racine.

Donc AB, AK, $-AH$, sont les trois racines de $x^3 - 3a^2x = -2a^2b$. Et AB, $-AK$, $-AH$ les trois racines de $x^3 - 3a^2x = +2a^2b$.

Donc j'ai trouvé les trois racines de l'équation $x^3 - 3a^2x = \pm 2a^2b$. Donc j'ai construit l'équation proposée $x^3 - px = \pm q$.

REMARQUE.

Nous avons trouvé pour l'expression de la corde du tiers d'un arc une équation du troisième degré.

Il paraît cependant, au premier coup d'œil, que le problème ne devrait avoir qu'une solution; car il n'y a certainement qu'une seule et unique valeur possible de la corde AC qui soutient le tiers de l'arc AB. Mais on remarquera que l'équation algébrique à laquelle nous sommes parvenus, ne renferme point les arcs AB, AC, mais seulement leurs cordes; et que, par conséquent, x n'est pas simplement la corde du tiers de l'arc ACB, mais la corde du tiers de tout arc qui a AB pour corde. Or tous les arcs qui ont AB pour corde sont, en nommant c la circonférence, les arcs ACB, $ACB + c$, $ACB + 2c$, $ACB + 3c$, $ACB + 4c$, $ACB + 5c$, etc.; et $c - ACB$ ou ADB, $2c - ACB$, $3c - ACB$, $4c - ACB$, etc. (*fig.* 12.)

Or je dis que la division de tous ces arcs en 3 fournit 3 cordes différentes; et jamais plus de 3.

Car, 1°. soit le tiers de l'arc $ACB = z$, le tiers de l'arc $ACB + c = y$, le tiers de l'arc $ACB + 2c, = u$. Cela donnera 3 arcs différents qui auront chacun leurs cordes. Voilà donc trois cordes différentes, et par conséquent les 3 racines de l'équation.

2°. Il semblerait d'abord que le tiers des autres arcs doit avoir aussi chacun sa corde, et que, par conséquent, le problème a une infinité de solutions différentes. Mais on observera que l'arc $ACB + 3c$, a pour tiers $c + z$, dont la corde

est la même que celle de z; que l'arc ACB + AC a pour tiers $c+y$, dont la corde est la même que celle de y; que l'arc $ACB + 3c$ a pour tiers $c+u$, dont la corde est la même que celle de u; et ainsi de suite.

De même, on trouvera que ADB ou $c -$ ACB a pour tiers $c-u$, parce que $3c - 3u$ $= 3c - 2c - ABC$. Or la corde de $c-u$ est la même que celle de u. Par la même raison, la corde du tiers de $2c - ACB$ sera la même que celle de y, et celle de $3c - ACB$ la même que celle de z; et ainsi de suite.

Donc la division à l'infini de tous ces arcs en 3 donne 3 cordes différentes, et n'en donne pas plus de trois. Voilà pourquoi le problème est du troisième degré.

Si on divisait un arc en 4 parties, on trouverait une équation du quatrième degré, et on pourrait prouver, de la même manière, qu'en effet cette division donne 4 cordes différentes, et jamais davantage; et en général, que, si l'on divise l'arc ACB en n parties, la corde de la n partie de $nc + ACB$ sera la même que la corde de la n partie de ACB, et que, par conséquent, le problème aura n solutions, et jamais plus. Voyez, à ce sujet, le *Dict. univ. des Sciences et des Arts*, d'où j'ai tiré cet article par anticipation, article TRISECTION (1).

(1) Tome XVI, p. 662, col. 1, 2. ÉDIT[s].

PROBLÈME XII.

Une développante quelconque AE *étant donnée, trouver, par plusieurs points, une autre développante* a e (fig. 13).

SOLUTION.

Soit CA, le rayon de la développante donnée, Ca, celui de la développante qu'on veut tracer. On fera $Ce : CE :: Ca : CA$, et le point e sera à la développante cherchée.

DÉMONSTRATION.

Décrivant les cercles AF, af, et tirant la tangente EF, et la ligne CEe, puis joignant les points C, f, on aura, par la construction, $CF : Cf :: CE : Ce$. Donc FE et fe sont parallèles. Donc ef touche le cercle en f. De plus $CF : Cf :: EF : ef$. Donc $ef = \frac{Cf \times EF}{CF} = Cf \times \frac{arc \times AF}{CF} =$ arc af. Donc, etc. Ce qu'il fallait démontrer.

PROBLÈME XIII.

Ayant les deux tangentes AG, GE *de la portion* AE *dont l'extrémité* A *est l'origine de la courbe, trouver le cercle générateur* (fig. 14).

SOLUTION.

En menant les perpendiculaires AN, EN sur

tangentes, et prolongeant *AG* vers *M*, il
e le centre du cercle cherché sera sur
ce cercle doit toucher les deux lignes
elque point. C'est pourquoi, divi-
. *NO* en deux parties égales par la
, le point *C* sera le centre, et *CA* le

PROBLÈME XIV.

Ayant les trois tangentes GV, VP, PF *d'une portion quelconque* GEF *de la courbe, on demande le cercle générateur* (fig. 15).

SOLUTION.

Ayant mené les perpendiculaires *GL*, *EN*, *FM*, sur chaque tangente, la question se réduit à trouver un cercle qui touche ces trois lignes, ou, en général, à trouver un cercle qui touche les trois lignes données de position (*fig.* 16) *MVN*, *VDL*, *MLO*. Or on trouvera le centre *C* de ce cercle, en divisant en deux parties égales les angles *V*, *L*, par les lignes *VC*, *LC*. Le centre *C* étant trouvé, la perpendiculaire *CD* sera le rayon.

THÉORÈME I.

Soient décrits deux cercles concentriques à discrétion FAB, HI (fig. 17, 18, 19); *soient tirées la tangente* FE *et la ligne* GI. *Soit pris l'arc* FA : *l'arc* AD :: $FI^2 - GF^2 : GF^2$. *Soit*

regardé le point D *comme l'origine de la développante du cercle* F A B, *il arrivera de trois choses l'une; ou que cette développante passera au-dessus du point* I, *comme dans la fig.* 18, *ou qu'elle passera au-dessous, comme dans la fig.* 19; *ou qu'elle passera par ce point, comme fig.* 17.

Je dis que si elle passe au-dessus du point I, *on aura la quadrature de la différence des espaces* C *et* I; *que si elle passe au-dessous, on aura la quadrature de la somme de ces espaces; et que, si elle passe par le point* I, *on aura la quadrature de l'espace* C.

DÉMONSTRATION.

Premier cas (fig. 18) où la développante passe au-dessus du point I, par une proposition démontrée dans les Mémoires de l'Académie, ann. 1703, l'espace $A + B + C$ est quarrable. Par la nature de la développante, l'espace $A + B + I$ est quarrable. Donc l'espace $A + B + C - A, - B, - I$, ou $C - I$ est quarrable.

Second cas (fig. 19) où la développante passe au-dessous du point I, par la proposition que j'ai citée, $A + B + C + I$ est quarrable. Par la nature de la développante $A + B$ est quarrable. Donc $A + B + C + I, - A, - B$ est quarrable, ou $C + I$ est quarrable.

Troisième cas (fig. 17) $A + B + C$ est quarrable par la proposition citée. $A + B$ l'est par

la nature de la développante. Donc C est quarrable.

COROLLAIRE I.

C est quarrable dans le troisième cas (fig. 17) $B + D$ l'est aussi; mais $C + B + D$ est égal au secteur GHI. Donc ce secteur est quarrable.

COROLLAIRE II.

$C - I$ est quarrable dans le premier cas (fig. 18), mais $A + B + D + L + I$ est aussi quarrable. Donc $A + B + D + L + I + C, - I$, ou $A + B + D + C + L$ est quarrable. Mais $A + B + C$ est quarrable. Donc $D + L$ l'est aussi.

COROLLAIRE III.

$C + I$ est quarrable, second cas (fig. 19), $A + B + D + L$ l'est aussi. Donc $A + B + D + L + C + I$ est quarrable. Donc $A + B + C + I$ l'est. Donc $D + L$ est quarrable.

COROLLAIRE IV.

Donc dans les cas où la développante, dont on suppose l'origine en D, passe au-dessus ou au-dessous du point I, on a la quadrature du secteur circulaire $D + L$. Et, dans le cas où elle passe par le point I, on a la quadrature du secteur BDC.

THÉORÈME II.

Si l'on trace (fig. 20) *un cercle* AFG *avec la développante* AE, *et un autre cercle* Afg *dont le centre* c *soit sur une ligne qui parte du centre* C, *et qui passe par le point* A, *avec sa développante* Ae; *je dis que l'espace* AEe *fait des deux développantes et d'une partie de la ligne* CEe *prolongée est quarrable.*

DÉMONSTRATION.

L'espace *A CE* est quarrable. L'espace *A ce* est quarrable. Otant le premier du second, le reste *A E e* + *A C c* sera quarrable. Mais *A Cc* est un espace rectiligne; donc l'espace *A E e* est quarrable. Ce que j'avais à démontrer.

REMARQUE.

Puisque l'on peut considérer une courbe quelconque comme composée d'une infinité de très-petits arcs circulaires, il s'ensuit que tout ce que nous avons démontré du cercle et de sa développante l'est aussi de ces petits arcs et de leurs développantes.

Soient donc (fig. 21) l'arc infiniment petit *a b e* d'une courbe quelconque, *a g* sa développante, *c a* son rayon osculateur, *e g* sa tangente, et *c g* une ligne tirée du centre *c* au point *g* où la

développante du petit arc est rencontrée par la tangente.

Il est constant, par une des propositions que nous avons démontrée ci-dessus (1), que l'espace $abeg =$ l'espace $acbg$. Otant donc de part et d'autre l'espace commun abg, restera l'espace $abc =$ l'espace gbe. Donc $ac = \frac{gb \times be}{ab} = \frac{gb \times ae}{ab}$; car l'angle aeg étant infiniment petit, on peut substituer ae à be. Or gb est le sinus de l'angle de contingence aeg, et ab son sinus verse.

Donc le rayon de la développée est toujours comme l'arc infiniment petit, multiplié par le rapport du sinus de l'angle de contingence au sinus verse du même angle.

(1) Problème VII, Corollaire II. ÉDIT^{e}.

FIN DU SECOND MÉMOIRE.

TROISIÈME MÉMOIRE.

Voyez le SOMMAIRE *de ce Mémoire*, page 386.

PREUVE EXPÉRIMENTALE D'UN PRINCIPE DE MÉCANIQUE SUR LA TENSION DES CORDES.

Si une corde AB est attachée à un point fixe B, et tirée, suivant sa longueur, par une force ou puissance quelconque A, il est certain que cette corde souffrira une tension plus ou moins grande, selon que la puissance A, qui la tire, sera plus ou moins grande (fig. 22).

Il en sera de même si l'on substitue au point fixe B une puissance égale et contraire à la puissance A; il est constant que la corde sera d'autant plus tendue que les puissances qui la tirent seront plus grandes.

Mais voici une question qui a jusqu'ici fort embarrassé les mécaniciens. On demande si une corde AB, attachée fixement en B, et tendue par une puissance quelconque A, est tendue de la même manière qu'elle le serait, si, au lieu du point fixe B, on substituait une puissance égale et contraire à la puissance A.

Plusieurs auteurs ont écrit sur cette question,

que Borelli a le premier proposée. Voici comment on peut la résoudre, en regardant la corde tendue comme un ressort dilaté, dont les extrémités *A B* font également effort pour se rapprocher l'une de l'autre.

Je suppose d'abord que la corde soit fixe en *B* et tendue par une puissance appliquée en *A*, dont l'effort soit équivalent à un poids de 10 livres, il est certain que le point *A* sera tiré suivant *A D* avec un effort de 10 livres; et comme ce point *A*, par hypothèse, est en repos, il s'ensuit que par la résistance de la corde, il est tiré suivant *AB* avec une force de 10 livres, et qu'il fait par conséquent un effort de 10 livres, pour se rapprocher du point *B*.

Mais, par la nature du ressort, le point *B* fait le même effort de 10 livres, suivant *BA* pour se rapprocher du point *A*; et cet effort est soutenu et anéanti par la résistance du point fixe *B*.

Qu'on ôte maintenant le point fixe *B*, et qu'on y substitue une puissance égale et contraire à *A*, je dis que la corde demeurera tendue de même; car l'effort de 10 livres que fait le point *B* suivant *BA*, sera soutenu par un effort contraire de la puissance *B* suivant *B C*. La corde restera donc comme elle était auparavant.

Donc une corde *A B* fixe en *B* est tendue par une puissance *A* appliquée à l'autre extrémité, comme elle le serait si, au lieu du point *B*, on

substituait une puissance égale et contraire à la puissance *A*.

Tel est le principe de mécanique que je me propose d'examiner. La démonstration que je viens d'en apporter est tirée du *Dictionnaire universel des Sciences et des Arts* (1). *Voyez*, lorsque cet ouvrage paraîtra, les articles CORDE ou TENSION.

Si l'on veut s'assurer, par expérience, de la vérité de ce principe, il faut attacher une corde de laiton à un point fixe, suspendre à son autre extrémité un poids quelconque, et faire glisser un chevalet sous sa longueur, jusqu'à ce qu'elle soit à l'unisson avec une des touches d'un clavecin. Cela fait, on laissera le chevalet où il est; et l'on substituera au point fixe un poids égal au premier.

Il arrivera de deux choses l'une, ou que la corde continuera d'être à l'unisson avec la touche du clavecin, ou qu'elle rendra un son plus aigu. Si elle rend un son plus aigu, la tension est plus grande avec deux poids égaux et agissants en sens contraire, qu'avec un seul poids et un point fixe.

Le rapport des deux sons donnera même la différence des tensions.

Un des avantages de cette expérience, c'est qu'elle fournit un moyen d'apprécier les tensions des cordes selon les poids qu'elles soutiennent;

(1) Cet ouvrage est plus connu sous le nom de l'*Encyclopédie*. ÉDITR.

ce que l'on aurait peut-être bien de la peine à obtenir par une autre voie.

J'envoyais, dans un des mémoires précédents, au thermomètre et au baromètre pour avoir un son fixe ; et j'envoie maintenant au clavecin pour avoir la tension des cordes et la vérification d'un principe de mécanique.

FIN DU TROISIÈME MÉMOIRE.

QUATRIÈME MÉMOIRE.

Voyez le Sommaire *de ce Mémoire*, page 386.

PROJET D'UN NOUVEL ORGUE,

Sur lequel on pourra exécuter toute pièce de musique à deux, trois, quatre, etc. *parties; instrument également à l'usage de ceux qui savent assez de musique pour composer, et de ceux qui n'en savent point du tout.*

Entre tous les instruments de musique, il n'y en a peut-être aucun qui soit plus méprisé que l'orgue d'Allemagne : et c'est à juste titre; car il rassemble les défauts principaux des autres. Il a peu d'étendue; il est borné à un certain nombre d'airs, et l'on ne peut l'employer à l'accompagnement. Mais, en revanche, il ne suppose aucun talent dans celui qui en joue : et l'on ne disconviendra pas qu'il n'y ait quelque mérite à l'avoir inventé; que le mécanisme n'en soit assez délicat; et que, s'il n'exécute qu'un très-petit nombre de pièces, c'est avec tant de précision que les premiers organistes de l'Europe, les Calvier et les Daquin en approchent à peine. Aussi les personnes sensibles à l'harmonie ne peuvent-elles quelquefois se défendre de lui prêter l'oreille; la douceur

des sons et l'exactitude de l'exécution suspendant en elles le dédain qu'elles ont de l'instrument.

Mais c'est peut-être moins encore les imperfections de cet orgue, l'usage qu'on en fait, et le peu de mérite qu'il y a à en jouer, qui l'ont avili, que les mains entre lesquelles il se trouve ordinairement. Le premier qui parut fut admiré; il n'en faut point douter. Aujourd'hui, que cet instrument est commun, les boîtes qui le renferment ne s'ouvrent guère, que pour satisfaire la curiosité des enfants émerveillés d'entendre sortir des sons d'un corps, qui, par sa ressemblance extérieure à un morceau cubique de bois, ne leur paraît point fait pour cela.

Pour moi, qui ne suis guère plus honteux et guère moins curieux qu'un enfant, je n'eus ni cesse ni repos, que je n'eusse examiné le premier orgue d'Allemagne que j'entendis : et comme je ne suis point musicien, que j'aime beaucoup la musique, et que je voudrais bien la savoir et ne la point apprendre; à l'inspection de cet instrument, il me vint en pensée qu'il serait bien commode pour moi et pour mes semblables, qui ne sont pas en petit nombre, qu'il y eût un pareil orgue ou quelque autre instrument qui n'exigeât ni plus d'aptitude naturelle, ni plus de connaissances acquises, et sur lequel on pût exécuter toute pièce de musique.

En appuyant sur cette idée, je ne la trouvai

point aussi creuse que l'imaginèrent d'abord quelques personnes à qui je la communiquai. Il est vrai qu'elles avaient leur talent à défendre; et qu'au fond de l'ame elles auraient été fâchées qu'on découvrît un moyen de faire, à peu de frais, et dans un moment, ce qui leur avait coûté beaucoup de temps, d'étude et d'exercice. « Eh! oui, « me dirent-elles, monsieur le paresseux, on vous « en fera des orgues d'Allemagne, qui joueront « tout sans que vous vous en mêliez! Ne faudrait- « il pas encore vous dispenser de tourner la mani- « velle? » Je répondis qu'assurément cela n'en serait que mieux; mais que j'aimais tant la musique, que je me résoudrais à prendre cette peine, pourvu qu'on m'épargnât celle d'avoir, pendant quinze ans, les doigts sur un clavecin, avant que d'exécuter passablement une pièce. Si le célèbre Vaucanson, ajoutai-je, qui a fait manger et vivre un canard de bois, et jouer de la flûte à des statues, se proposait cette autre machine, je ne doute point qu'il n'en vînt à bout, et qu'on ne nous annoncât incessamment un organiste automate. Et pourquoi non? Serait-ce le premier qu'on aurait vu?

De réflexions en réflexions, moitié sérieuses, moitié folâtres, car je n'en fais guère d'autres, je parvins à me demander pourquoi le carillon de la Samaritaine changeait d'airs, et pourquoi l'orgue d'Allemagne jouait toujours les mêmes. Je me répondis, par rapport à celui-ci, que c'est parce

que les petites pointes, que les artistes appellent notes, qui agissent sur les touches, sont immobiles sur le cylindre; et je conçus aussitôt un autre cylindre criblé de trous artistement disposés, dans lesquels des pointes mobiles pourraient s'insérer, frapper les touches des tuyaux qu'on voudrait faire parler, et produire ensemble et successivement toutes sortes de sons à discrétion.

Le mécanisme de ce cylindre, quoique de la dernière simplicité, ne fut d'abord que très-embrouillé dans ma tête; mais, en attendant que mes premières idées se nettoyassent, je fus si aise de les avoir eues, que j'en tressaillis; et qu'il me sembla que j'exécutais déjà tout seul, et sans savoir presque un mot de musique, un concert à quatre ou cinq parties. On va juger si je présumais trop de ma découverte.

Mais, pour bien entendre le reste de ce projet, il faudrait tâcher de vaincre sa honte; appeler la première marmotte qu'on entendra jouer de l'orgue d'Allemagne; se faire ouvrir la boîte, et achever de lire, en donnant de temps en temps un coup d'œil sur la pièce de cette machine, dont on voit ici le développement.

Imaginez d'abord un cylindre creux de quelque matière solide, et auquel on donnera une épaisseur que l'usage qu'on en veut faire déterminera.

Que ce cylindre creux ait pour noyau un morceau de bois rond, ou un autre cylindre de bois,

couvert de plusieurs doubles d'une étoffe compacte, qui forment sur lui une espèce de pelotte.

Que cette pelotte dure remplisse exactement toute la cavité du cylindre creux.

Que ce cylindre creux soit percé de trous disposés de la manière que je vais dire. Voy. à la fin de ce mémoire la figure.

Les lignes verticales sol, 1, 2, 3, etc. *D* ou sol ※, 1, 2, 3, etc., la, 1, 2, 3, etc., sont des projections de plusieurs circonférences du cylindre : c'est sur ces circonférences qu'on placera des notes ou pointes mobiles, ce qui suppose qu'elles seront percées de trous dans toute leur longueur.

Si ces petits trous n'étaient éloignés les uns des autres que d'une demi-ligne, on pourrait placer seize pointes dans un espace de huit lignes; et chaque pointe exprimant par sa distance à celle qui la suit, la valeur d'une double croche, on aurait, pour l'intervalle d'une mesure à quatre temps, huit lignes; pour l'intervalle d'une mesure à trois temps, six lignes, etc.

D'où il s'ensuit, 1°. que, si le cylindre tourne sur lui-même d'une vitesse uniforme, de la quantité 1, 8, et qu'il y ait une note ou pointe fichée dans le premier trou de la ligne verticale *sol*, une autre dans le second trou de la verticale *D*, une autre dans le troisième trou de la verticle *la*, une autre dans le quatrième trou de la verticale *D*, et ainsi de suite, jusqu'au seizième trou de la

seizième verticale; on entendra successivement, dans un temps donné, les seize sons *sol*, *sol D*, *la*, *la D*, *si*, *ut*, *ut D*, etc., dans les trois quarts de ce temps donné, les douze sons *sol*, *sol D*, *la*, *la D*, *si*, *ut*, etc., dans la moitié du même temps, les huit sons *sol*, *sol D*, *la*, *la D*, etc. Donc, tous ces sons auront été parfaitement rendus en mesure.

2°. Que si la pointe, que j'ai placée dans le premier trou de la verticale *sol*, avait eu de la continuité; que si, par exemple, elle eût couvert les huit premiers trous de cette ligne, elle eût représenté une blanche; et que si j'avais placé dans le neuvième trou de la verticale *ut*, une autre pointe qui eût couvert les huit autres trous de la mesure, laissant à vide les trous des autres verticales *D*, *la*, *D*, *si*, *D*, *re*, *D*, etc.; au lieu d'entendre, dans le temps donné, pendant lequel le cylindre a tourné sur lui-même de la quantité 1, 8, *sol*, *D*, *la*, *D*, *si*, *ut*, etc., doubles croches, on aurait seulement entendu *sol* blanche suivi de *ut* blanche.

3°. Qu'ayant des pointes de différentes longueurs, depuis la triple ou double croche jusqu'à la ronde; et par-delà, pour les tenues de plusieurs mesures, des pointes pour la triple croche pointée, la double croche, la double croche pointée, la noire, la noire pointée, la blanche, la blanche pointée, la ronde ou la mesure, etc.; et jouissant en même temps de la commodité de les placer

sous toute verticale *sol*, *D*, *la*, *D*, *si*, *ut*, etc., et dans quelque endroit de ces lignes qu'on desirera, on pourra faire résonner à l'orgue tel son et de telle durée qu'on voudra; et qu'en laissant des trous à vide sur toutes les verticales en même temps, et autant de trous qu'il sera besoin, on pratiquera tous les silences possibles, depuis le plus long jusqu'au plus court. Or, ces deux points comprennent toute la mélodie.

Il faut observer seulement que, si l'on veut que l'orgue rende les triples croches, quel que soit l'intervalle sur une verticale, ou quelle que soit la partie d'une circonférence du cylindre dont la verticale est une projection, que l'on prenne pour une mesure, il faudra percer cette partie, cet intervalle, ou cet arc, de trente-deux trous.

4°. Que, tandis qu'une pointe ou note placée sur telle verticale, et couvrant autant de trous qu'on le desirera, fera entendre tel son et de telle durée qu'on voudra, d'autres pointes ou notes placées sur d'autres verticales pourront faire entendre la même quantité de sons; et que chaque partie de cette quantité de sons sera plus ou moins longue, plus ou moins aiguë à discrétion. Deux points qui comprennent toute l'harmonie.

Or la mesure, la mélodie et l'harmonie constituent tout ce que nous entendons par musique, et tout ce qui caractérise et différencie les pièces.

Il n'y a donc point de pièces qu'on ne pût jouer

sur un instrument tel que celui que je viens de décrire.

5°. Que plus il y aura de verticales 1, 2, 3, etc., entre *sol* et *D*, entre *la* et *D*, entre *si* et *ut*, etc., plus le cylindre pourra contenir de morceaux de musique différents à la fois.

6°. Que plus il y aura de verticales, *sol*, *D*, *la*, *D*, *si*, *ut*, etc., plus l'instrument aura d'étendue; et on pourra lui en donner autant et plus qu'au clavecin.

7°. Que plus les verticales *sol*, 1, 2, 3, etc., *la*, 1, 2, 3, etc., seront longues, plus elles contiendront de mesures, plus les pièces qu'on jouera pourront être longues. On peut donner à ces lignes ou à celles qu'elles représentent, ou au diamètre du cylindre, assez de longueur, pour qu'on y puisse noter toutes sorte de pièces. Je tiens de M. Richard, le plus habile constructeur d'orgue d'Allemagne qu'il y ait à Paris, qu'on peut noter sur la circonférence d'un cylindre de deux pieds de diamètre plus de 120 mesures à quatre temps d'une *allemanda largo* : or ces 120 mesures équivalent à plus de 160 d'un *allegro*.

8°. Qu'à l'aide des lignes 1, 2, 3, 4, 5, etc., horizontales qui passent sur une rangée de trous, et qui en contiennent entre elles une autre rangée, on connaîtra toujours facilement les endroits des verticales, où les notes ou pointes qui agissent sur les touches se placeront.

9°. Que, si l'on donne au cylindre la facilité de se mouvoir de droite à gauche, ou de gauche à droite, on pourra faire en sorte que les pointes placées sur les verticales *sol*, *D*, *la*, *D*, *si*, *ut*, etc., ne portent plus sur ces touches, mais tombent dans l'intervalle que ces touches laissent entre elles; et que ces touches soient frappées des pointes placées sur d'autres verticales, d'où il s'ensuit qu'on aura sur le cylindre plusieurs pièces à la fois; et que le nombre en sera d'autant plus grand que l'intervalle laissé entre les touches permettra de laisser entre les verticales *sol*, *D*, *la*, *D*, *si*, *ut*, etc., plus d'autres verticales 1, 2, 3, etc.

10°. Qu'en notant la même pièce sur les verticales *sol*, *D*, *la*, *D*, *si*, *ut*, *D*, *re*, *D*, *mi*, *fa*, *D*, on l'essaierait dans tous les tons possibles.

Il faut pratiquer à chaque petite pointe ou note un arrêt, afin qu'en agissant sur les touches, elles ne s'enfoncent pas plus qu'il ne faut.

Il n'y a pas à craindre qu'elles se détachent, si l'étoffe, dont on aura couvert le cylindre intérieur, et dans laquelle elles sont fichées par leur extrémité faite en épingle, est suffisamment compacte; et si l'on observe, quand on rechange d'airs, de faire un peu tourner la pelotte, afin que les trous faits dans l'étoffe par les épingles, pointes ou notes qu'on vient de retirer, ne correspondent plus aux trous du cylindre de cuivre.

Elles se détacheront d'autant moins que l'action

des touches sur elles est très-faible ; et que, d'ailleurs, elle est oblique à leur enfoncement.

Il faut observer, en perçant les trous, de ne laisser entre eux que l'intervalle qui convient au mouvement le plus prompt, parce que, 1°. on placera sur une même circonférence un plus grand nombre de mesures ; 2°. qu'il vaut mieux avoir à ralentir le mouvement de la manivelle, qu'à l'augmenter. On va toujours aussi lentement, mais non pas aussi vite qu'on veut.

Avantages de l'instrument proposé.

1°. Un enfant de l'âge de cinq ans pourrait savoir noter sur le cylindre le morceau le plus difficile, et l'exécuter. Cela lui coûterait moins que d'apprendre à lire par le bureau typographique ; car les caractères et leurs combinaisons sont ici beaucoup moins nombreux que les lettres. Il y a vingt-quatre lettres ; et il ne me faut que onze caractères.

2°. Tout musicien, au lieu de composer sur le papier, pourrait composer sur le cylindre même, éprouver à chaque instant ses accords, et répéter, sans aucun secours, toute sa pièce.

3°. Cet exercice faciliterait extrêmement aux enfants l'étude de la musique, soit vocale, soit instrumentale ; car lorsqu'ils se trouveraient vis-à-vis d'un maître, ils auraient déjà fait pendant

long-temps la comparaison des notes sur le papier, et de leur effet sur le cylindre.

4°. Ils seraient plus avancés du côté de la composition, et ils auraient l'oreille plus faite à huit ans, qu'ils ne l'ont aujourd'hui communément à vingt, après avoir passé par les mains des plus habiles maîtres.

5°. On aurait certainement plus de plaisir à entendre cet instrument qu'un organiste médiocre, comme la plupart le sont, qui ne fait que balbutier sur son orgue, ne marche jamais en mesure, pratique à chaque instant des accords déplacés, se répète sans fin, et ne répète jamais que de mauvaises choses, etc.

6°. On ne serait plus exposé aux boutades d'un musicien, habile, à la vérité, dans son art, mais souvent plus habile que dévot, à qui il prendra envie de jouer, à la consécration, l'*allegro* le plus badin, ou la *gigue* la plus folâtre, et d'inspirer à tout un peuple de fidèles la démangeaison de danser devant l'arche, au moment où c'est la coutume de s'incliner.

7°. Beaucoup de personnes qui n'ont point de voix, qui manquent d'aptitude pour un instrument, qui n'ont point appris la musique, qui l'aiment, et qui n'ont ni les moyens, ni le temps, ni la commodité de l'apprendre, pourraient toutefois s'amuser à jouer toutes les pièces dont ils s'aviseraient.

8°. Cet exercice contribuerait nécessairement aux progrès de la musique.

9°. On n'emploierait à noter et à exécuter sur le nouvel orgue guère plus de temps qu'il n'en faut pour noter sur le papier telle pièce dont l'exécution sur le clavecin demanderait, des habiles, plus de temps qu'on n'en mettrait à en ranger et jouer sur le nouvel orgue une douzaine d'autres.

10°. La difficulté de l'exécution n'empêcherait plus de pratiquer certains tons peu usités, avec lesquels cet orgue familiariserait, comme le *sol D*, le *la D*, etc. On pourrait composer dans tous ces tons; ce qui fournirait peut-être, sinon des chants, du moins des traits d'harmonie et des expressions qui nous sont inconnues.

11°. D'un moment à l'autre, on pourrait hausser ou baisser une pièce d'un ton, d'un demi-ton, ou de tout autre intervalle.

12°. Les expériences sur les sons se multipliant facilement de jour en jour, et cela, par des gens exercés à penser, on pourrait, à la longue, en amasser un assez grand nombre pour fonder une bonne théorie, et donner des règles sûres de pratique; ce qui n'arrivera pas tant que les phénomènes demeureront ensevelis dans les oreilles des artistes.

13°. Un bon orgue de cette espèce ramènerait peut-être à l'église de leur paroisse un grand

nombre d'honnêtes gens qui ont de l'oreille, et qui en ont été chassés par un mauvais organiste.

14°. Peut-être que la facilité qu'on aurait à exécuter les pièces les plus difficiles, empêcherait que dans la suite on ne continuât à les prendre pour les plus belles.

Je vais maintenant passer aux inconvénients de cet instrument; car il en a.

Inconvénients de l'orgue proposé.

1°. C'est un ignorant en musique qui le propose.

2°. Il ne serait plus permis aux organistes d'être médiocres.

3°. On n'aurait plus besoin de ces maîtres d'accompagnement et de composition, qui ne nous prescrivent que des règles vagues, dont un long usage peut seul déterminer l'emploi.

4°. Les maîtres à chanter garderaient la moitié moins de temps leurs écoliers.

5°. Ils seraient contraints d'être la moitié plus habiles, ayant à montrer à des écoliers dont l'oreille serait déjà faite, qui mépriseraient la règle de transposition, et qui demanderaient à chanter leur leçon comme ils la joueraient sur leur orgue.

6°. On jouerait en quatre heures, et cela avec la dernière précision, toutes les pièces de M. Rameau, qu'on n'apprend en plusieurs années que très-imparfaitement.

7°. Beaucoup de gens, qui sont bien aise de s'amuser avec un instrument, abandonneraient le clavecin, la basse-de-viole, le violon, etc., et négligeraient l'honneur d'apprendre mal en cinq ou six années de temps, ce qu'ils pourraient exécuter parfaitement en dix jours.

8°. Nous deviendrions extrêmement difficiles sur l'exécution de la musique instrumentale; d'où il arriverait que la plupart de ceux qui s'en mêlent en seraient réduits à se perfectionner ou à brûler leurs instruments.

9°. Comme une pièce ne me plaît pas davantage, à moi qui l'entends, soit qu'on ait employé beaucoup de temps à l'apprendre, soit qu'on l'ait aussi bien apprise en un moment, l'oreille ne faisant point cette distinction, nous parviendrions peut-être à nous défaire d'un préjugé favorable à plusieurs choses fort estimées qui n'ont que le mérite de la difficulté.

Je sens toute l'importance de ces inconvénients. J'en suis frappé; et je prévois que beaucoup de gens ne manqueront pas d'en imaginer une infinité d'autres de la même force, et de me traiter moi et mon orgue d'impertinents. Mais le desir de servir en quelque chose au progrès des beaux-arts, autant que je le pourrai, sans nuire aux intérêts des artistes auxquels je n'ai garde de le préférer, suffira pour me consoler des épithètes injurieuses que j'encourrai.

Observations sur le chronomètre.

On entend par un chronomètre un instrument propre à mesurer le temps. On prétend qu'il serait fort à souhaiter qu'on eût un bon instrument de cette espèce, afin de conserver, par ce moyen, le vrai mouvement d'un air; car les mots *allegro, vivace, presto, affectuoso, soavemente, piano*, etc., dont se servent les musiciens, seront toujours vagues, tant qu'on ne les rapportera point à un terme fixe de vitesse ou de lenteur, dont on sera convenu. Aussi voit-on aujourd'hui des personnes se plaindre que le mouvement de plusieurs airs de Lulli est perdu. Si l'on eût eu l'attention, disent-ils, de se servir d'un pendule pour déterminer le temps de la mesure dans un air, et d'écrire à la tête des pièces de musique, au lieu des *presto, prestissimo, andante*, etc., qu'on y lit, 1, 2 ou 3 secondes par mesure, ou 5 secondes pour 1, 2, 3 ou 4 mesures, ou *m* de secondes pour *n* de mesures, on aurait évité cet inconvénient, et l'on aurait, dans mille ans, le plaisir d'entendre les airs admirables de M. Rameau, tels que l'auteur les fait exécuter aujourd'hui.

Ceux qui s'en tiennent à l'écorce des choses, trouveront peut-être ces observations solides; mais il n'en sera pas de même des connaisseurs en musique.

Ils objecteront contre tout chronomètre en général, qu'il n'y a peut-être pas, dans un air, quatre mesures qui soient exactement de la même durée, deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes et à précipiter les autres, le goût et l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties, le goût et le pressentiment de l'harmonie dans les *solo*. Un musicien qui sait son art, n'a pas joué quatre mesures d'un air, qu'il en saisit le caractère, et qu'il s'y abandonne : il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende; il veut ici que les accords soient frappés; là, qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mesure à une autre, et même d'un temps et d'un quart de temps à celui qui le suit.

Le seul bon chronomètre que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, et qui sache en battre la mesure.

Si l'on ne joue pas aujourd'hui certains airs de Lulli dans le mouvement qu'il prétendait qu'on leur donnât, peut-être n'y perdent-ils rien. Un auteur n'est pas toujours celui qui déclame le mieux son ouvrage.

Mais si l'on ne trouve pas ces observations assez solides, et qu'on persiste à desirer un instrument qui mette des bornes au caprice des musiciens, je commencerai par rejeter tous ceux qu'on a

proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du musicien et du chronomètre deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujétir l'autre. Cela n'a presque pas besoin d'être démontré. Il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa pièce, l'œil au mouvement, ou l'oreille au bruit du pendule; et s'il s'oublie un moment, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

Mais comment, me demandera-t-on, faire du musicien et du chronomètre une seule et même machine? Il paraît que cela est impossible.

Je réponds qu'il y a tout au plus quelque difficulté. Mais voici comment j'estime qu'on viendrait à bout de la surmonter : il faudrait d'abord que les musiciens renonçassent aux signes dont ils se sont servis jusqu'à présent, et qu'ils substituassent aux *piano*, *presto*, *vivace*, *allegro*, etc., qu'on trouve à la tête de leurs pièces, les temps employés à les jouer en entier; et qu'au lieu d'écrire *gigua*, *allegro*, ils écrivissent *gigua*, 12, 13, 14, etc., secondes.

On noterait ensuite cette gigue sur le cylindre de l'orgue que je propose, et l'on appliquerait le pendule à secondes au cylindre, de manière que l'aiguille parcourrait 12, 13 ou 14, etc., secondes, tandis que le cylindre tournerait sur lui-même par le mécanisme même du pendule qui lui serait appliqué, de l'arc sur lequel la gigue entière serait notée.

la
D
sol
D
fa
mi
D
2
re 1
2
D 1
2
ut 1
3
2
Si 1
3
2
D 1
3
2
la 1
3
2
D 1
3
2
Sol 1

Je n'entrerai point dans la manière dont cette application du pendule au cylindre peut se faire ; c'est un bon horloger qu'il faut consulter là-dessus. Voici seulement l'énoncé du problème qu'il faut lui proposer à résoudre.

Trouver le moyen de faire tourner un cylindre sur lui-même, d'une quantité donnée dans un temps donné.

FIN DU QUATRIÈME MÉMOIRE.

CINQUIÈME MÉMOIRE.

Voyez le Sommaire *de ce Mémoire*, *page* 388.

LETTRE

SUR LA RÉSISTANCE DE L'AIR AU MOUVEMENT DES PENDULES.

M***

Si l'endroit où Newton calcule la résistance que l'air fait au mouvement d'un pendule vous embarrasse, que votre amour-propre n'en soit point affligé. Il y a, vous diront les plus grands géomètres, dans la profondeur et la laconicité des *Principes mathématiques*, de quoi consoler partout un homme pénétrant qui aurait quelque peine à entendre; et vous verrez bientôt que vous avez ici pour vous une autre raison qui me paraît encore meilleure; c'est que l'hypothèse d'où cet auteur est parti n'est peut-être pas exacte. Mais une chose me surprend; c'est que vous vous soyez avisé de vous adresser à moi, pour vous tirer d'embarras. Il est vrai que j'ai étudié Newton, dans le dessein de l'éclaircir; je vous avouerai même que ce travail avait été poussé, sinon avec

beaucoup de succès, du moins avec assez de vivacité; mais je n'y pensais plus dès le temps que les RR. Pères Le Sueur et Jacquier donnèrent leur *Commentaire;* et je n'ai point été tenté de le reprendre. Il y aurait eu, dans mon ouvrage, fort peu de choses qui ne soient dans celui des savants géomètres; et il y en a tant dans le leur, qu'assurément on n'eût pas rencontrées dans le mien! Qu'exigez-vous donc de moi? Quand les sujets mathématiques m'auraient été jadis très-familiers, m'interroger aujourd'hui sur Newton, c'est me parler d'un rêve de l'an passé. Cependant, pour persévérer dans l'habitude de vous satisfaire, je vais, à tout hasard, feuilleter mes paperasses abandonnées, consulter les lumières de mes amis, vous communiquer ce que j'en pourrai tirer, et vous dire, avec Horace :

Si quid novisti rectius istis;
Candidus imperti, si non, his utere mecum[1].

PROPOSITION I.

PROBLÈME.

Soit (fig. 22) *un pendule* M *qui décrit dans l'air l'arc* B A, *étant attaché à la verge* G M *fixe en* G. *On demande la vitesse de ce pendule en un point quelconque* M, *en supposant qu'il commence à tomber du point* B.

[1] Horat. *Epistol.* lib. I, *ep.* VI, vers. 67, 68 Édit'.

Soient $GM = a$. $NA = b$. $AP = x$. La pesanteur $= p$. La résistance que l'air ferait au corpuscule M, s'il était mu avec une vitesse g, $= f$. La vitesse du pendule au point $M = v$.

SOLUTION.

Si on suppose, avec tous les physiciens, que la résistance de l'air et des autres fluides est comme le carré de la vitesse, on aura la résistance au point $M = \frac{fv^2}{g^2}$; et cette résistance agissant suivant mM, tend à diminuer la vitesse v. De plus, la pesanteur p tirant suivant MQ, on voit facilement qu'elle se décompose en deux autres forces, dont l'une, qui agit suivant MR, est arrêtée et anéantie par la résistance du fil ou de la verge GM, et dont l'autre a son effet suivant Mm perpendiculairement à GM, et est égale à $\frac{p \times MP}{GM} = \frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a}$. Donc la force accélératrice totale qui agit au point M pour mouvoir le corps suivant $Mm = \frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a} - \frac{fv^2}{g^2}$.

Mais le temps employé à parcourir Mm, $= \frac{Mm}{v}$, et l'élément ou l'accroissement de la vitesse est égal à la force accélératrice multipliée par le temps. Donc $\left(\frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a} - \frac{fv^2}{g^2}\right) \times \frac{Mm}{v} =$

dv. Dans cette équation, je mets, au lieu du petit arc Mm, sa valeur $-\frac{a\,dx}{\sqrt{2ax-x^2}}$, avec le signe $-$, parce que v croissant à mesure que le pendule descend, x diminue au contraire. J'ai $-pdx+\frac{fv^2\times a\,dx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}=v\,dv$, dont l'intégrale est $\frac{v^2}{2}=pb-px+\int\frac{fv^2\times a\,dx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$.

J'ai ajouté la constante pb, parce que $v=0$, lorsque $x=b$, c'est-à-dire, lorsque le pendule est au point B, d'où on suppose qu'il commence à descendre par sa seule pesanteur.

On remarquera d'abord, dans cette équation, que si $f=0$, c'est-à-dire, si le pendule se mouvait dans le vide ou dans un milieu non résistant, on aurait $v^2=2pb-2px$; mais comme la résistance de l'air est fort petite par rapport à la pesanteur p, la valeur réelle de v^2 différera très-peu de $2pb-2px$; et l'on pourra substituer $f(2pb-2px)$ à fv^2; ce qui ne produira qu'une très-petite erreur.

Ainsi on aura $v^2=2pb-2px+2\int\frac{f(2pb-2px)\times a\,dx}{g^2\sqrt{2ax-x^2}}$ pour la valeur approchée de v^2.

Il s'agit, à présent, de trouver l'intégrale du terme qui est sous le signe $\int$, et la difficulté est réduite à intégrer $\frac{ba\,dx-ax\,dx}{\sqrt{2ax-x^2}}$.

On remarquera que cette intégrale doit être prise de telle manière qu'elle soit $= o$, quand $x = b$. Or l'intégrale du premier terme $\int \frac{b\,a\,d\,x}{\sqrt{2\,a\,x - x^2}}$ est $b \times$ (arc AM — arc AB). Dans laquelle j'ai ajouté la constante $- b \times$ arc AB, afin que $\int \frac{b\,a\,d\,x}{\sqrt{2\,a\,x - x^2}}$ fût $= o$, lorsque x serait $= b$; on aura donc $\int \frac{b\,a\,d\,x}{\sqrt{2\,a\,x - x^2}} = - b \times$ arc BM.

Maintenant, pour avoir l'intégrale de $\int \frac{-a\,x\,d\,x}{\sqrt{2ax - x^2}}$, je l'écris ainsi $\int \frac{-a\,x\,d\,x}{\sqrt{2\,a\,x - x^2}} = \int \frac{a^2\,d\,x - a\,x\,d\,x}{\sqrt{2\,a\,x - x^2}} - \int \frac{a^2\,d\,x}{\sqrt{2ax - x^2}}$, dont l'intégrale est $a\sqrt{2\,a\,x - x^2} - a \times AM = a \times (MP - AM)$, à laquelle il faut ajouter la constante $- a\,(BN - AB)$, pour la raison que nous avons dite ci-dessus; on aura donc $\int \frac{-a\,x\,d\,x}{\sqrt{2ax - x^2}} = - a \times (BO - BM)$.

Donc $v^2 = 2\,p\,b - 2\,p\,x - \frac{2f \times 2\,p\,b \times BM}{g^2} - 2f \times 2\,p\,a \times (BO - BM)$.

COROLLAIRE I.

Donc, lorsque le pendule est arrivé en A, on a $v^2 = 2\,p\,b - \frac{2f \times 2\,p\,b \times BA}{g^2} - \frac{2f \times 2\,p\,a \times (BN - BA)}{g^2}$.

COROLLAIRE II.

Donc (*fig.* 23), si l'on fait $An = b - \frac{2fb \times BA}{g^2} - \frac{2fa \times (BN - BA)}{g^2}$, on aura $v^2 = 2p \times An$; c'est-à-dire que la vitesse au point A serait la même que celle que le pendule aurait acquise en tombant dans le vide du point b jusqu'en A.

COROLLAIRE III.

Si l'arc AB ne contient que peu de degrés, BN sera presque égale à BA; et l'on pourra supposer $v^2 = 2pb - \frac{2f.2pb.BA}{g^2}$.

PROPOSITION II.

PROBLÈME.

Supposons (fig. 24) *qu'un pendule* A, *placé dans la situation verticale* GA, *reçoive une impulsion ou vitesse* h *suivant l'horizontale* AR. *On demande sa vitesse en un point quelconque* M.

SOLUTION.

Les mêmes noms étant supposés que ci-dessus, la force retardatrice sera ici $\frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a} + \frac{fv^2}{g}$, parce que la résistance s'ajoute à la pesan-

teur, pour diminuer continuellement la vitesse du pendule, et on aura $- du = \frac{adx}{v\sqrt{2ax - x^2}} \times \left(\frac{p\sqrt{2ax - x^2}}{a} + \frac{fv^2}{g^2}\right)$.

Je mets $-du$, parce que x croissant, v diminue; donc $-vdv = pdx + \frac{fv^2 \times adx}{g^2\sqrt{2ax - x^2}}$, et ajoutant les constantes $\frac{h^2 - v^2}{2} = px + \int \frac{fv^2 \times adx}{g^2\sqrt{2ax - x^2}}$. Donc si $f = 0$, on aura $v^2 = h^2 - 2px$; or, l'on pourra, comme dans le problème précédent, mettre, au lieu de v^2, sa valeur approchée $h^2 - 2px$ dans le terme $\int \frac{fv^2 adx}{g^2\sqrt{2ax - x^2}}$; ce qui donnera $v^2 = h^2 - 2px - 2\int \frac{fh^2 adx}{g^2\sqrt{2ax - x^2}} + 2\int \frac{f \times 2paxdx}{g^2\sqrt{2ax - x^2}} = h^2 - 2px - \frac{2fh^2}{g^2} \times AM + \frac{2f \times 2pa}{g^2} \times (+ AM - MP)$.

Soit AN, la hauteur à laquelle le pendule aurait remonté dans le vide, on aura $h^2 = 2p \times AN$, et $v^2 = 2p \times PN - \frac{2f \times 2p \times AN \times AM}{g^2} + \frac{2f \times 2pa}{g^2} \times (-MP + AM)$.

COROLLAIRE I.

Donc (*fig.* 25), lorsque le corps est arrivé

au point c, tel que $Nn = \frac{2f \times AN \times Ac}{g^2} + \frac{2f \times a \times (nc - Ac)}{g^2}$, la vitesse v sera $= 0$.

COROLLAIRE II.

Comme nc et Ac diffèrent très-peu de NC et de AC, il s'ensuit que, pour trouver le point c où le corps s'arrête, ou la hauteur n à laquelle il remonte, il faut prendre $Nn = \frac{2f \times AN \times AC}{g^2} + \frac{2fa \times (NC - AC)}{g^2}$.

COROLLAIRE III.

Si l'arc AC ne contient que peu de degrés, AC sera presque égale à AN; et l'on aura à peu près $Nn = \frac{2f \times AN \times AC}{g^2}$.

COROLLAIRE IV.

Si un pendule (*fig.* 26) descend du point B, sa vitesse en A, que je nomme h, sera égale, corol. II, propos. I, à celle qu'il aurait acquise en tombant dans le vide de la hauteur $An = b - \frac{2fb \times BA}{g^2} - \frac{2fa \times (BN - BA)}{g^2}$; et il remontera jusqu'à la hauteur Av (corollaire II, propos. II) $= An - \frac{2f \times An \times Ac}{g^2} + \frac{2fa \times (nc - Ac)}{g^2}$. Et comme nc et Ac diffèrent

peu de $B\,N$ et de $B\,A$, on aura $A\,\nu = b - \frac{4fb \times BA}{g^2} + \frac{4fa \times (BN - BA)}{g^2}$.

COROLLAIRE V.

Donc, si l'arc $B\,A$ contient peu de degrés, on aura $A\,\nu = b - \frac{4fb \times BA}{g^2} = A\,N \times \frac{(1 - 4f \times BA)}{g^2}$. Or, dans cette même supposition, les arcs $A\,C$, $A\,k$ sont entre eux, à très-peu près, comme les racines des abscisses $A\,N$, $A\,\nu$; car, dans le cercle, les cordes sont entre elles comme les racines des abscisses; or les arcs peuvent être pris ici pour les cordes. Donc $C\,k = \frac{A\,C \times (\sqrt{AN} - \sqrt{A\nu})}{\sqrt{AN}}$. Or $\sqrt{A\,\nu} = \sqrt{AN \frac{(1 - 4f \times BA)}{g^2}} = \sqrt{AN} \times \sqrt{1 - \frac{4f \times BA}{g^2}}$; et comme $\frac{4f \cdot BA}{g^2}$ est fort petite par rapport à 1, on peut, au lieu de $\sqrt{1 - \frac{4f \times BA}{g^2}}$, mettre $1 - \frac{2f \times BA}{g^2}$ qui lui est à peu près égale; car on sait que $\sqrt{1 - \alpha}$, α étant une très-petite fraction, est $1 - \frac{\alpha}{2}$ à très-peu près. Donc $C\,k = A\,C \times \frac{2\,f\,B\,A}{g^2} = \frac{2\,f\,A\,B^2}{g^2}$. Donc la diffé-

rence Ck entre l'arc descendu AB et l'arc remonté Ak, est comme le carré de l'arc AB.

COROLLAIRE VI.

Donc (*fig.* 27) si on a l'arc BAC, qu'un pendule décrit dans l'air, en tombant du point B, on aura facilement l'arc bAk, qu'il doit décrire en tombant du point b; car il ne faut que trouver Ak qu'on aura en faisant $BA - AC : bA - Ak :: BA^2 : bA^2$.

COROLLAIRE VII.

Donc (*fig.* 26) si un pendule décrit l'arc BA dans l'air, on aura sa vitesse au point A, en divisant la ligne $N\nu$ en deux parties égales au point n; car cette vitesse, corol. III, prop. I, est à très-peu près égale à celle qu'il aurait acquise en tombant dans le vide de la hauteur $b - \frac{2f \times BA}{g^2} = b - \frac{N\nu}{2}$.

COROLLAIRE VIII.

On a $AC^2 : Ac^2 :: AN : An$; c'est-à-dire, $AC^2 : AC^2 - 2\,Cc \times AC :: AN : AN - Nn$. Donc $Nn = \frac{2\,Cc \times AC \times AN}{AC^2} = \frac{2\,Cc \times AN}{AC}$.

Par le même raisonnement, on aura $N\nu = \frac{2\,Ck \times AN}{AC}$. Donc $Ck : Cc :: N\nu : Nn$. Donc c est le point du milieu de l'arc Ck. Donc, au lieu

de diviser Nv en deux parties égales, on pourra diviser Ck en deux parties égales, pour avoir l'arc Ac que le corps A, en remontant, aurait parcouru dans le vide.

COROLLAIRE IX.

Si le pendule A est un petit globe, la résistance f, toutes choses d'ailleurs égales, est en raison inverse du diamètre de ce globe et de sa densité; car la résistance de l'air à deux globes de différents diamètres est comme la surface ou le carré des diamètres; et cette résistance doit être divisée par la masse, laquelle est comme la densité multipliée par le cube du diamètre. Donc l'arc Ck, toutes choses d'ailleurs égales, est comme AB^2 divisé par le produit du diamètre du globe et de sa densité.

C'est à vous, M***, à voir maintenant l'usage qu'on peut faire de ces propositions, lorsqu'on veut avoir égard à l'altération du mouvement que cause la résistance de l'air dans les expériences par lesquelles on cherche avec des pendules les lois du choc des corps. Vous apercevrez sans peine que les corollaires VI, VII, VIII, donneront les vitesses que les deux pendules ont ou reçoivent au point le plus bas où ils sont supposés se choquer.

M. Newton, qui, comme vous savez, n'a pas cru devoir négliger cette résistance, lorsqu'il a parlé des lois du choc des corps dans le premier

livre de ses *Principes*, paraît avoir fait Ck proportionnelle, non au carré de l'arc parcouru, comme nous l'avons trouvé, et comme peut-être vous le supposiez, lorsque cet endroit de son ouvrage vous a arrêté, mais à l'arc seulement : c'est ce qu'il me reste à vous démontrer. Pour cet effet, je transcrirai son texte, et j'y ajouterai les éclaircissements que je trouve dans les papiers que les RR. PP. Jacquier et Le Sueur ont condamnés à l'oubli, en prévenant, par leur excellent *Commentaire*, celui que je méditais.

TEXTE DE NEWTON.

« Soient, dit Newton, *Princip. Mathémat.* (pag. 19 et 20, édit. d'Amsterd. 1714) (*voy. la fig.* 28), [1] les corps sphériques A, B sus-

[1] Pendeant corpora sphærica A, B, filis parallelis et æqualibus AC, BD, a centris C, D. His centris et intervallis describantur semicirculi EAF, GBH, radiis CA, DB bissecti. Trahatur corpus A ad arcus EAF punctum quodvis R, et subducto corpore B, demittatur inde, redeatque post unam oscillationem, ad punctum V. Est RV retardatio et resistentia aeris. Hujus RV fiat ST pars quarta sita in medio, ita scilicet ut RS, et TV æquentur, sitque $RS : ST :: 3 : 2$, et ista ST exhibebit retardationem in descensu ab S ad D quam proxime. Restituatur corpus B in locum suum. Cadat corpus A de puncto S, et velocitas ejus in loco reflexionis A absque errore sensibili tanta erit, ac si in vacuo cecidisset de loco T. Exponatur igitur hæc velocitas per chordam arcus TA; nam velocitatem penduli in puncto infimo esse ut chordam arcus, quem cadendo descripsit, propositio est Geome-

pendus, des points *C, D* par des fils parallèles et égaux *A C, B D*. De ces points et de la longueur des fils, soient décrites les demi-circonférences *E A F, G B H*, divisées en deux parties égales par les rayons *CA, BD*. Faites remonter le corps *A* à quelque point *R* de l'arc *E A F*. Otez le corps *B*, et laissez retomber le corps *A*; s'il remonte,

tris notissima. Post reflexionem perveniat corpus *A* ad locum *s*, et corpus *B* ad locum *K*. Tollatur corpus *B* et inveniatur locus *u*; a quo si corpus *A* demittatur, et post unam oscillationem redeat ad locum *r*, sit *s t* pars quarta ipsius *ru* sita in medio, ita videlicet ut *rs* et *tu* æquentur; et per chordam arcus *tA* exponatur velocitas, quam corpus *A* proxime post reflexionem habuit in loco *A*. Nam *t* erit locus ille verus et correctus, ad quem corpus *A*, sublata aeris resistentia, ascendere debuisset. Simili methodo corrigendus erit locus *K*, ad quem corpus *B* ascendit, et inveniendus locus *l*, ad quem corpus illud ascendere debuisset in vacuo. Hoc pacto experiri licet omnia, perinde ac si in vacuo constituti essemus. Tandem ducendum erit corpus *A*, ut ita dicam, in chordam arcus *TA*, quæ velocitatem ejus exhibet, ut habeatur motus ejus in loco *A* proxime ante reflexionem; deinde in chordam arcus *tA*, ut habeatur motus ejus in loco *A* proxime post reflexionem. Et sic corpus *B* ducendum erit in chordam arcus *B l*, ut habeatur motus ejus proxime post reflexionem. Et simili methodo, ubi corpora duo simul demittuntur de locis diversis, inveniendi sunt motus utriusque tam ante quam post reflexionem; et tum demum conferendi sunt motus inter se, et colligendi effectus reflexionis. Hoc modo in pendulis pedum decem rem tentando, idque in corporibus tam inæqualibus quam æqualibus, et faciendo ut corpora de intervallis amplissimis, puta pedum octo, vel duodecim, vel sexdecim, concurrerent; reperi semper, sine errore trium digitorum in mensuris, ubi corpora sibi mutuo directe occurrebant, quod æquales esse mutationes motuum corporibus in partes contrarias illatæ, atque adeo quod actio et reactio semper erant æquales, etc.

après une oscillation, au point *V*, *RV* exprimera la retardation causée par la résistance de l'air. Prenez *S T* égale à la quatrième partie de *R V*, placez-la dans le milieu, de sorte que *R S* soit égale à *T V*, et que *R S* soit à *S T* comme 3 : 2, *S T* exprimera à peu près la retardation après la descente de *S* en *A*. Remettez à sa place le corps que vous aurez ôté. Laissez tomber le corps *A* du point *S*. Sa vitesse au point de réflexion *A* sera, sans erreur sensible, la même que s'il était descendu dans le vide du point *T*. Soit donc cette vitesse exprimée par la corde *T A*; car tous les géomètres savent que la vitesse d'un pendule au point le plus bas de l'arc qu'il décrit, est comme la corde de cet arc. Si le corps *A* remonte après le choc, au point *s*, et le corps *B*, au point *K*, ôtez le corps *B*, et trouvez le point *u*, d'où laissant tomber le corps *A*, il remonte, après une oscillation, au point *r*, tel que *s t* soit la quatrième partie de *r u*, et *s r*, égale à *t u*. La corde *t A* exprimera la vitesse que le corps *A* avait en *A* après sa réflexion; car *t* est le lieu vrai et corrigé, auquel le corps *A* serait remonté sans la résistance de l'air. Il faudra corriger de la même façon le lieu *K* auquel le corps *B* est remonté, et trouver le point *l* qu'il eût atteint dans le vide. C'est ainsi qu'on fera les expériences comme dans le vide. Enfin il faudra, pour ainsi dire, multiplier le corps *A* par la corde *TA*, qui exprime sa vitesse,

pour avoir son mouvement au point *A*, immédiatement avant le choc; et par la corde *tA*, pour avoir son mouvement après le choc. Puis enfin il faudra multiplier le corps *B* par la corde *Bl*, pour avoir l'expression de son mouvement après le choc. Il faut chercher, par la méthode, les quantités de mouvement qu'ont, avant et après le choc, deux corps qu'on a laissé tomber en même temps de deux points différents; et trouver, par la comparaison de ces mouvements, les effets du choc. C'est ainsi qu'en faisant mes expériences sur des pendules de dix pieds de long, tant avec des corps égaux qu'avec des corps inégaux, que je laissais tomber de fort loin, de la distance, par exemple, de 8, 12, 16 pieds, j'ai trouvé, sans avoir erré dans mes mesures la quantité de trois doigts, que les changements que le choc direct fait en sens contraire aux mouvements des corps, étaient égaux; et par conséquent que l'action était toujours égale à la réaction, etc. »

ÉCLAIRCISSEMENTS.

Voilà le texte de Newton; et voici maintenant les éclaircissements que je me suis engagé de vous donner. Si un corps tombe de *R* en *A*, *fig.* 29, dans un milieu non résistant, sa vitesse est, comme on sait, égale à celle qu'il aurait acquise en tombant d'une hauteur égale à celle de *RA*. Mais comme le milieu résiste ici, on peut suppo-

ser la vitesse du corps en A égale à celle qu'il aurait acquise en tombant dans un milieu non résistant par un arc $rA < RA$.

Arrivé en A, si le milieu ne résistait point dans la branche AM, le corps remonterait par un arc $A\rho = Ar$; mais la résistance du milieu fait qu'il ne remonte que jusqu'en N; de N il descend en A, où l'on suppose qu'il ait une vitesse égale à celle qu'il eût acquise en tombant par un arc $nA < NA$ dans un milieu non résistant; et, au lieu de remonter par l'arc $Ay = An$, la résistance du milieu ne lui permet de remonter qu'en V.

Cela posé, l'arc RV exprime les retardations produites par la résistance du milieu dans toutes les oscillations dont je viens de parler. Mais, ces oscillations étant toutes plus petites les unes que les autres, pour avoir la retardation de chacune d'elles en particulier, il faudrait partager inégalement l'arc RV: et comme ces oscillations sont au nombre de quatre, la retardation, pour la première oscillation, est plus grande que la quatrième partie de RV; et cette quatrième partie, trop grande pour la retardation de la quatrième oscillation. Mais il est un point S, (fig. 28) d'où le corps tombant jusqu'en A, la quatrième partie de RV exprimera exactement la retardation pour l'arc SA.

Cherchons ce point S. Pour le trouver, soit

$RA = 1$, $RV = 4b$, $SA = x$. En supposant les retardations proportionnelles aux arcs parcourus, on aura Rr, retardation de l'arc parcouru $RA = \frac{b}{x}$, et $A\rho$ second arc $= Ar = RA - Rr = 1 - \frac{b}{x}$, de même ρN retardation de l'arc $A\rho = \left(1 - \frac{b}{x}\right) \times \frac{b}{x} = \frac{b}{x} - \frac{b^2}{x^2}$. Donc AN 3e. arc $= A\rho - \rho N = 1 - \frac{2b}{x} \times \frac{b^2}{x^2}$; et la retardation Nn de l'arc $AN = \left(1 - \frac{2b}{x} + \frac{b^2}{x^2}\right) \times \frac{b}{x} = \frac{b}{x} - \frac{2b^2}{x^2} + \frac{b^3}{x^3}$. Donc $Ay = An = AN - Nn$ quatrième arc $= 1 - \frac{3b}{x} + \frac{3b^2}{x^2} - \frac{b^3}{x^3}$. Donc Vy, retardation du quatrième arc $= \frac{b}{x} - \frac{3b^2}{x^2} + \frac{3b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4}$.

On a donc Rr, retardation du premier arc $= \frac{b}{x}$.

ρN, retardation du second $= \frac{b}{x} - \frac{b^2}{x^2}$.

Nn, retardation du troisième $= \frac{b}{x} - \frac{2b^2}{x^2} + \frac{b^3}{x^3}$.

Vy, retardation du quatrième $= \frac{b}{x} - \frac{3b^2}{x^2} + \frac{3b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4}$.

Et à cause que $Rr + \rho N + Nn + Vy = VR = 4b$, on a $\frac{4b}{x} - \frac{6b^2}{x^2} + \frac{4b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4} = 4b$, ou $x^4 - x^3 + \frac{3bx^2}{2} - b^2x^2 + \frac{b^3}{4} = 0$, équation dont la solution approchée donnera la valeur de x.

Pour cet effet, je retranche les deux derniers termes $- b^2x^2 + \frac{b^3}{4}$ qui sont insensibles par rapport aux autres, parce que b est fort petite; et il reste $x^4 - x^3 + \frac{3bx^2}{2} = 0$, ou $x^2 - x + \frac{3b}{2} = 0$, équation dont la racine est $x = \frac{1}{2} + \sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$. Mais $\sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$ est à peu près $\frac{1}{2} - \frac{3b}{2}$; donc x est à peu près $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} - \frac{3b}{2} = 1 - \frac{3b}{2}$.

Remarques sur cette approximation.

Remarquez, 1°. que $- b^2x^2 + \frac{b^3}{4} < 0$, parce que $x > b$, d'où il s'ensuit que $x^4 - x^3 + \frac{3bx^2}{2} > 0$. Donc $x > \frac{1}{2} + \sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$. Mais $\frac{1}{2} - \frac{3b}{2}$ est un peu plus grand que $\sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$; donc, en mettant $\frac{1}{2} - \frac{3b}{2}$ pour $\sqrt{\frac{1}{4} - \frac{3b}{2}}$, on rend à x à peu près autant qu'on lui avait ôté; d'où il suit que cette approximation est aussi simple et aussi

exacte qu'on le puisse desirer dans la supposition que les retardations sont comme les arcs, et non comme les carrés des arcs.

2°. Que les retardations $\frac{b}{x}$, $\frac{b}{x} - \frac{b^2}{x^2}$, etc., sont en progression géométrique.

3°. Que pour résoudre exactement l'équation $\frac{4b}{x} - \frac{6b^2}{x^2} + \frac{4b^3}{x^3} - \frac{b^4}{x^4} = 4b$, on eût fait $1 - \frac{4b}{x} + \frac{6b^2}{x^2} - \frac{4b^3}{x^3} + \frac{b^4}{x^4} = 1 - 4b$. Donc $1 \frac{b}{x} = \sqrt[4]{1-4b}$ ou $x = -\frac{b}{1-\sqrt{1-4b}}$.

4°. Que pour trouver le lieu V, on a $st : tu :: 2 : 3$, et que $tu = sr$; d'où il s'ensuit que $su : sr :: 5 : 3$. Soit donc $As = 1$, $sr = x$, on a $Au = 1 + \frac{3x}{4}$; $Ar = 1 - x$. Or $Au : Ar$ à peu près $:: AV : AR$. Donc si l'on fait $AV : AR :: m : n$, on aura $m : n :: 1 + \frac{5x}{3} : 1 - x$. Donc $n + \frac{5xn}{3} = m - mx$. Donc $x = \frac{m-n}{m+\frac{5n}{3}} = \frac{3 \times m - n}{3m + 5n} \times As$, parce qu'on a supposé $As = 1$.

On peut encore chercher ce point V par expérience, en laissant tomber le pendule du point V jusqu'à ce qu'il revienne en un point r, dont la distance sr au point s soit $= su \times \frac{3}{5}$; ou

enfin on peut prendre simplement $st = \frac{As}{AS} \times ST$.

Voilà, ce me semble, tout l'endroit de Newton sur les retardations du pendule causées par la résistance de l'air, assez bien défriché. D'où il paraît s'ensuivre que cet auteur suppose les retardations comme les arcs, au lieu que nous les trouvons, par les propositions précédentes, comme les carrés des arcs.

Vous m'objecterez, sans doute, que Newton a l'expérience pour lui; et que c'est d'après cette hypothèse[1] qu'il a trouvé que l'action est toujours égale à la réaction; et que si, par exemple, le corps *A*, après avoir choqué le corps *B* en repos avec 9 degrés de mouvement, continuait d'aller avec deux, le corps *B* partait avec sept degrés; que si les corps se choquaient en sens contraires, *A* avec 12 degrés de mouvement, et *B* avec 6, et qu'*A* se réfléchît avec 2, *B* se réfléchissait avec 8, etc.

Je vous répondrai que, quoiqu'on ne se soit jamais avisé de douter ni de l'exactitude, ni de la bonne foi de Newton, cela n'a pas empêché

[1] Ut si corpus *A* incidebat in corpus *B* quiescens cum novem partibus motus, et amissis septem partibus pergebat post reflexionem partibus cum duabus; corpus *B* resiliebat cum partibus istis septem. Si corpora obviam ibant, *A* cum duodecim partibus et *B* cum sex, et redibat *A* cum duabus, redibat *B* cum octo, facta, etc.*

* Newton. edit. cit. p. 20. Édit[s].

qu'on n'ait réitéré ses expériences sur les couleurs. Pourquoi n'en ferait-on pas autant dans cette occasion-ci, où cet auteur est parti d'une hypothèse que le calcul contredit évidemment, et où il était d'autant plus facile de se tromper, que les vitesses sont représentées par des quantités dont les différences sont très-petites; savoir, les cordes des arcs parcourus devant et après les retardations.

Si vous trouvez que ce ne soit pas assez accorder au grand nom de Newton, j'en suis fâché; pour moi, je ne puis lui accorder davantage. J'ai pour Newton toute la déférence qu'on doit aux hommes uniques dans leur genre; j'incline fort à croire qu'il a la vérité de son côté; mais encore est-il bon de s'en assurer. J'invite donc tous les amateurs de la bonne physique à recommencer ses expériences, et à nous apprendre si les retardations sont telles que Newton paraît les avoir supposées, proportionnelles aux arcs parcourus; ou telles que le calcul nous les donne, proportionnelles aux carrés de ces arcs.

CONCLUSION DES CINQ MÉMOIRES.

Première expérience. Graduer un tuyau composé de deux parties mobiles, et tenter, par ce moyen, la fixation du son.

Seconde expérience. Construire un compas du

cercle et de sa développante, et essayer si, par ce moyen, on n'obtiendra pas la division des arcs de cercles en parties commensurables ou incommensurables, et d'autres opérations, et plus facilement et plus exactement que par toute autre voie.

Troisième expérience. Déterminer, par le son, si une corde attachée par une de ses extrémités à un point fixe, et tirée de l'autre par un poids, est aussi tendue que si elle était tirée à ses deux extrémités par deux poids égaux.

Quatrième expérience. Construire un harmonomètre ou un orgue, sur lequel on puisse jouer ou même composer toutes pièces de musique, et éprouver à chaque instant son harmonie.

Cinquième expérience. S'assurer si les retardations que l'air fait au mouvement des pendules sont comme les arcs ou comme les carrés des arcs, et recommencer les expériences de Newton sur le choc des corps.

FIN DU CINQUIÈME ET DERNIER MÉMOIRE.

RÉFLEXIONS*

SUR UNE DIFFICULTÉ PROPOSÉE CONTRE LA MANIÈRE DONT LES NEWTONIENS EXPLIQUENT LA COHÉSION DES CORPS, ET LES AUTRES PHÉNOMÈNES QUI S'Y RAPPORTENT.

On a lieu de croire que l'attraction qui fait circuler les planètes, et qui précipite les corps pesants vers le centre de la terre, produit encore plusieurs autres effets naturels, tels que la dureté, l'adhérence des parties des fluides, les fermentations, et généralement tous les phénomènes qui naissent de la cohésion, ou qui s'y rapportent. En effet, 1°. il est assez bien prouvé que ces divers phénomènes ne dépendent point de l'impulsion, au moins comme cause unique ou même

* Cet écrit n'a été inséré dans aucune des éditions de Diderot antérieures à la nôtre : il a paru pour la première fois dans les *Mémoires de Trévoux*, avril 1761, deuxième volume, page 976. M. Barbier rapporte dans son *Examen critique, et Complément des Dictionnaires Historiques*, Paris 1820, que lorsque M. Naigeon mit en ordre les matériaux de la collection des œuvres de Diderot, il ne put se rappeler dans quel journal ce morceau était déposé, et c'est d'après ses propres indications que M. Barbier l'a retrouvé dans le journal de Trévoux. Il a été réimprimé dans le *Journal des Savants combiné avec les Mémoires de Trévoux*, tome LIX, page 121. *Amsterdam*, 1761 ; mois de mai, vol. I. Edit.

principale. 2°. Si l'attraction est une propriété générale de la matière, sentiment qui, pour ne rien dire de plus, est très-probable, il est naturel de lui attribuer tous les effets qui lui sont analogues; et ceux dont je viens de parler sont de ce nombre.

Il faut cependant convenir qu'il se présente ici une difficulté très-considérable. La force avec laquelle les corps pesants, et nommément les planètes, se portent vers le centre de leur tendance, est toujours réciproquement proportionnelle au carré de la distance; et celle avec laquelle les particules s'approchent et s'unissent dans les cohésions, etc., est manifestement plus grande. Il semble donc que ces deux forces ne peuvent pas être produites par une seule et même cause.

Cette difficulté a paru si forte à quelques newtoniens, que, pour n'en être pas embarrassés, ils ont pris le parti de borner le principe de l'attraction aux seuls phénomènes célestes, auxquels il s'applique avec une facilité merveilleuse. D'autres ont mieux aimé chercher à la résoudre, que d'admettre des bornes dans un principe dont l'universalité est prouvée par des raisons au moins très-plausibles.

Dans cette vue quelques-uns ont cru que la loi générale de l'attraction pouvait n'être pas celle de la raison inverse du carré, mais celle de la

raison inverse du carré plus la raison inverse du cube, ou même de quelque fonction ou puissance plus élevée que le cube. Mais outre que cette idée n'est qu'une supposition entièrement dénuée de preuves ; outre qu'une pareille loi présente une complication de termes embarrassante et même un peu bizarre, il est certain qu'elle ne s'accorderait ni avec les phénomènes de la pesanteur, comme il est aisé de le voir, ni même avec ceux des cohésions, comme nous le ferons bientôt remarquer.

D'autres ont admis deux lois d'attraction, l'une pour les grandes distances et pour les phénomènes célestes, et l'autre pour les petites distances et les cohésions; la première en raison inverse du carré, la seconde en raison inverse du cube. Si l'on n'avait autre chose à objecter contre ce sentiment, sinon la variation qu'il suppose dans les lois de l'attraction, il semble qu'on ne se serait pas suffisamment autorisé à le rejeter. Quelques philosophes ont beau vanter la simplicité des lois de la nature, il est certain que plusieurs de ces lois souffrent des variations et des modifications considérables. Par exemple, les lois de la réfraction ne sont pas les mêmes pour les corps grossiers, et pour les petits corpuscules de la lumière. Celles que suivent les fluides, en pressant leurs bases, sont, à plusieurs égards, très-différentes de celles que suivent les solides. Ce serait donc

sur des modèles fournis par la nature même, qu'aurait été formée l'idée d'une double loi d'attraction; et rien n'engagerait à la proscrire, pourvu qu'elle s'accordât avec les phénomènes.

Mais c'est précisément là ce qui manque à la double loi dont je viens de parler. Si elle avait lieu, presque tous les corps seraient d'une dureté infinie et rigoureusement parfaite : car on ne saurait douter qu'il ne se trouve dans tous les corps un grand nombre de particules qui se touchent en quelques points. Or il est démontré que si l'attraction qui est entre ces particules, suivait la raison inverse du cube, elle serait absolument infinie aux points où ses particules se touchent; d'où il suit que ces particules opposeraient à leur séparation une résistance qu'aucune puissance finie ne pourrait vaincre, et formeraient par conséquent des corps parfaitement durs.

Ainsi la difficulté dont il est question, malgré les tentatives qu'on a faites pour la résoudre, semble rester encore toute entière. Eh! quoi donc, serait-elle insoluble? On aura de la peine à se le persuader, si l'on considère que plusieurs autres difficultés proposées contre le système de Newton, et qui, au premier coup d'œil, ne devaient pas paraître moins fortes que celle-ci, ont été toutefois pleinement résolues. Il en eût été probablement de même de celle-ci, si, parmi tant de célèbres géomètres qui ont travaillé à

perfectionner le système newtonien, il se fût trouvé quelqu'un qui y eût donné une attention suffisante. Mais la plupart ne se sont occupés sérieusement que des phénomènes célestes; et s'ils ont examiné quelquefois les phénomènes qui donnent lieu à la difficulté présente, ce n'a guère été que comme en passant, et sans les suivre dans leurs détails. En attendant que quelqu'un entreprenne ce travail, j'ose proposer quelques vues très-générales à la vérité, mais capables peut-être de conduire à des idées plus précises. Je ne parle qu'en doutant; parce que dans une matière comme celle-ci, à moins qu'on ne soit géomètre très-profond, il est très-facile de se tromper.

Il suit de ce que j'ai déjà dit, que la force qui se manifeste dans les cohésions, etc., étant très-finie, même au point de contact, elle est infiniment au dessous de celle que produirait une attraction en raison inverse du cube, ou de toute autre puissance supérieure au carré. Ne semblerait-il donc pas naturel de penser qu'une attraction en raison inverse du simple carré pourrait suffire à la produire? Et si cela était, la difficulté dont il s'agit ici, ne serait-elle pas résolue? Il est vrai que la disproportion qu'on remarque entre la force de la pesanteur et celle des cohésions, paraît devoir faire rejeter cette idée. Mais, en effet, doit-elle la faire rejeter? Ces deux forces ne sont pas l'attraction même, mais des effets de

l'attraction : car j'appelle attraction l'effort que fait le corps attirant pour faire mouvoir le corps attiré, et je regarde comme l'effet de l'attraction la force avec laquelle le corps attiré est mu en vertu de cet effort. Or il est certain que les effets d'une seule et même cause peuvent varier dans leurs rapports, sans que la cause elle-même varie dans sa loi. Il ne faut pour cela que le mélange de quelques circonstances particulières, qui rendent l'action de la cause tantôt plus simple, et tantôt plus compliquée; qui tantôt en prolonge et tantôt en raccourcisse la durée; qui l'applique à son effet tantôt d'une manière, et tantôt d'une autre, etc. C'est ainsi que, dans le choc des corps, une même puissance motrice, suivant la nature des obstacles contre lesquels elle s'exerce, ou le temps et la manière dont elle est appliquée, produit des effets qui sont tantôt dans le rapport des simples vitesses, et tantôt dans celui des carrés des vitesses. Pourquoi n'en serait-il pas de même de l'attraction? Pourquoi cette puissance, en suivant toujours une même loi, ne pourrait-elle pas, ainsi que l'impulsion, produire dans les corps sur lesquels elle se déploie, des effets, des forces qui ne suivissent pas le même rapport, si, par le concours de quelques circonstances particulières, son action se trouvait diversement modifiée?

A ne considérer donc les choses qu'en genéral,

il ne paraît pas impossible que la force qu'on observe dans les cohésions, etc., et celle de la pesanteur, quelque disproportion qu'il y ait entre elles, ne puissent être produites par une même attraction agissant en raison inverse du carré.

Pour s'assurer si la chose est véritablement ainsi, il faudrait entrer dans des détails où je ne me suis pas proposé d'entrer. J'ai averti que mon dessein était de me borner à des vues générales. Je me contenterai donc de faire remarquer dans les cohésions quelques circonstances particulières, à raison desquelles l'attraction en raison inverse du carré semble devoir produire dans ces phénomènes une force beaucoup plus grande à proportion que celle qu'elle produit dans les planètes.

La première circonstance que je remarque, c'est l'extrême petitesse des particules entre lesquelles l'attraction agit dans les cohésions. Soit (*fig.* 1) *S* une superficie sphérique, ou une sphère creuse de la moindre épaisseur possible, et *P* un corpuscule placé à quelque distance sur le prolongement du diamètre *A B*. Si chaque particule infiniment petite de la sphère, *D*, *O*, etc., est supposée exercer sur le corpuscule *P* une attraction qui soit en raison inverse du carré de sa distance au corpuscule, il est démontré par la propos. LXXI[e]. du livre I de Newton, que ce corpuscule sera mu vers le centre *C* de la sphère, avec

une force réciproquement proportionnelle au carré de sa distance à ce centre. Or, cela supposé, je dis que si deux ou plusieurs particules *D*, *O*, etc., viennent à se réunir dans une petite masse, et que cette petite masse agisse toute seule sur le corpuscule *P*, elle lui communiquera une force relativement plus grande que celle qu'il reçoit de la sphère entière. Que l'on prenne sur le même grand cercle *ADBO* de part et d'autre du diamètre *AB*, et à distances égales, deux particules égales *D* et *O* : que l'on fasse l'effort attractif de la particule *D* égal à la petite ligne *P G*, et celui de la particule *O* égal à la petite ligne $PE = PG$; la force avec laquelle le corpuscule *P* sera porté vers le centre *C* en vertu de ces deux efforts, sera égale à la diagonale *P T*, et cette force sera proportionnelle à celle avec laquelle il est mu vers le même centre en vertu de l'attraction de la sphère entière. Il suffit donc de prouver que si ces deux particules viennent à se réunir dans une petite masse, et que cette petite masse agisse toute seule sur le corpuscule *P*, elle lui communiquera une force plus grande que *P T*. Or cela paraît évident : car la particule *O*, par exemple, venant à se réunir à la particule *D*, l'angle *D P O* s'évanouira entièrement, les forces *PG* et *P E* cesseront d'être obliques l'une à l'autre, et conséquemment, au lieu que dans le cas de leur obliquité il y en avait une

partie qui était perdue, et qui n'était point communiquée au corpuscule *P*, cette obliquité cessant, elles seront communiquées tout entières; et la force avec laquelle le corpuscule sera mu, ne sera plus PT, mais $PG + PE$, ou $2PG > PT$. Or, de là ne suit-il pas qu'en général une petite particule qui en attire une autre, suivant une certaine loi, doit produire dans elle une force relativement plus grande, que ne produirait un corps d'un volume considérable qui l'attirerait, suivant la même loi? Donc à raison de l'extrême petitesse des particules, entre lesquelles l'attraction agit dans les cohésions, etc., la force qu'on y remarque ne peut-elle pas être beaucoup plus grande relativement que celle qu'on observe dans les vastes corps des planètes, quoique l'attraction suive par rapport aux unes et aux autres la même loi du carré?

Une autre circonstance que je remarque, c'est la réciprocité de l'attraction, dont l'effet, qui est presque nul par rapport aux planètes, doit être très-considérable et très-sensible dans les cohésions. Tout corps qui en attire un autre, en est en même temps attiré; ce qui produit nécessairement entre les deux corps une augmentation de force, pour s'approcher ou pour s'unir. Or il faut remarquer 1°. que cette augmentation de force ne peut avoir lieu entre des corps dont les masses sont en trop grande disproportion, parce que

l'attraction étant à distances égales en raison des masses, un corps dont la masse sera extrêmement petite, ne produira qu'un effet extrêmement petit ou nul sur un autre corps dont la masse sera très-grande. 2°. Qu'à de très-grandes distances cette augmentation de force, eût-elle lieu dans la réalité, serait insensible, et par conséquent devrait encore être censée nulle : car elle ne pourrait se manifester aux sens que par l'augmentation de la vitesse sensible avec laquelle les deux corps se porteraient l'un vers l'autre, ou, ce qui est la même chose, par l'augmentation de l'espace sensible dont ils s'approcheraient dans un temps donné. Or il est évident que plus la distance qui sépare les deux corps est grande, plus l'augmentation de l'espace sensible dont ils s'approchent dans un temps donné est petite, et qu'à de très-grandes distances elle devient absolument nulle. Ces deux raisons réunies empêchent qu'il n'y ait, ou qu'on ne remarque entre le soleil et les planètes aucune augmentation de force qui puisse être attribuée à leur attraction réciproque. Mais il semble que des raisons contraires doivent produire une augmentation de force très-considérable, et surtout très-sensible dans les cohésions, etc. En effet, comme les particules qui s'attirent dans ces phénomènes, sont à peu près égales, la force avec laquelle elles s'approchent ou s'unissent, devient, en vertu de leur attraction réciproque,

double de ce qu'elle serait sans cette attraction ; et dans les petites distances auxquelles ces phénomènes s'opèrent, la moindre augmentation de vitesse, ou, ce qui est la même chose ici, la moindre augmentation de force, devient, au moins sensiblement, très-considérable. Voilà donc encore une circonstance, à raison de laquelle l'attraction, quoiqu'elle agisse toujours suivant la même loi du carré, pourrait, ce semble, produire dans les cohésions une force beaucoup plus grande, du moins sensiblement, que celle qu'elle produit dans les planètes.

Une troisième circonstance qui regarde principalement les phénomènes de la dureté, c'est qu'au lieu que les planètes ne tendent vers leur centre qu'en vertu de l'attraction qui en émane, les particules d'un même corps sont portées vers le centre, et par une attraction semblable, et par la pression des autres particules. Ceci demande à être expliqué.

Soit (*fig.* 2) une sphère solide, qu'on suppose partagée en différentes superficies concentriques et qui se touchent, *ACBD*, *PEQF*, etc. Si l'on suppose un corpuscule *P* placé au dedans de la sphère dans une superficie quelconque, il est démontré par les prop. LXX, LXXII et LXXIII du liv. I de Newton, que, dans l'hypothèse de la loi du carré, la force avec laquelle ce corpuscule sera attiré vers le centre *S*, sera proportionnelle à sa dis-

Fig. 1.

Fig. 2.

tance PS du centre; d'où il est aisé de voir que les particules les plus éloignées du centre sont plus fortement attirées que celles qui sont plus proches.

Or de là suivent deux choses : 1°. Les particules extérieures doivent, par les règles de la communication du mouvement, partager avec les intérieures l'excès de leurs forces, et accroître par conséquent dans ces particules la force qui leur vient de l'attraction du centre. 2°. Les accroissements de force que reçoivent les particules intérieures, ne doivent pas se perdre, mais se conserver au contraire, et s'accumuler sans cesse vers le centre. Car 1°. l'attraction du centre et la pression des particules extérieures agissent sans cesse. 2°. Les forces qui viennent de parties opposées, comme d'A et de B, aboutissant également au centre, et ne passant pas au-delà, n'agissent pas les unes contre les autres, et ne peuvent par conséquent se détruire. Il paraît donc qu'en vertu de cette troisième circonstance, la force qu'ont les particules des corps durs pour s'unir et adhérer les unes aux autres, doit non seulement être beaucoup plus forte que la pesanteur des planètes dans un premier moment quelconque, mais qu'elle doit au bout de quelque temps devenir prodigieusement grande, quoiqu'elle dépende originairement de la même attraction en raison inverse du carré qui produit la pesanteur des planètes.

Présentement si l'on réunit ces diverses circonstances ; si l'on y en ajoute d'autres ou dépendantes de celles-ci, ou qui leur sont analogues, telles qu'on en pourrait encore imaginer ; si l'on a égard dans les phénomènes de la dureté à l'aspérité des surfaces qui seule empêcherait les parties de se séparer aisément ; si de plus on fait attention que, quoique l'impulsion ne paraisse pas pouvoir produire toute seule les phénomènes dont il s'agit ici, elle peut cependant, au moins dans certains cas, y entrer pour beaucoup ; si enfin on considère que, quelle que soit la loi d'où dépend la force qu'on remarque dans ces phénomènes, elle ne peut être dans la raison d'aucune puissance au-dessus du carré, ne doit-on pas trouver beaucoup d'apparence à croire que c'est celle même du carré ?

On pourrait objecter que la force qui se fait sentir dans les cohésions, etc., est beaucoup plus grande au point même du contact qu'à la plus petite distance de ce point, et que, suivant ce que Newton a démontré, prop. LXXXV, liv. I, cela ne devrait pas être, si cette force était l'effet d'une attraction en raison inverse du carré. Je réponds que cette proposition LXXXV étant relative aux propositions LXX, LXXI et LXXIV, dans lesquelles Newton n'a point égard aux circonstances particulières qui semblent pouvoir augmenter dans les cohésions, sutoutr au point de contact, la force qui

vient originairement de l'attraction, il ne paraît pas s'ensuivre que, si l'on fait attention à ces circonstances, la force, au point de contact, ne puisse être beaucoup plus grande qu'à la moindre distance de ce point, quoique la cause première et principale dont elle dépende, soit une attraction en raison inverse du carré.

FIN DU TROISIÈME VOLUME DES SALONS ET MATHÉMATIQUES.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

SECOND MÉMOIRE.

TROISIÈME MÉMOIRE.

QUATRIÈME MÉMOIRE.

CINQUIÈME MÉMOIRE.

FIN DE LA TABLE.

